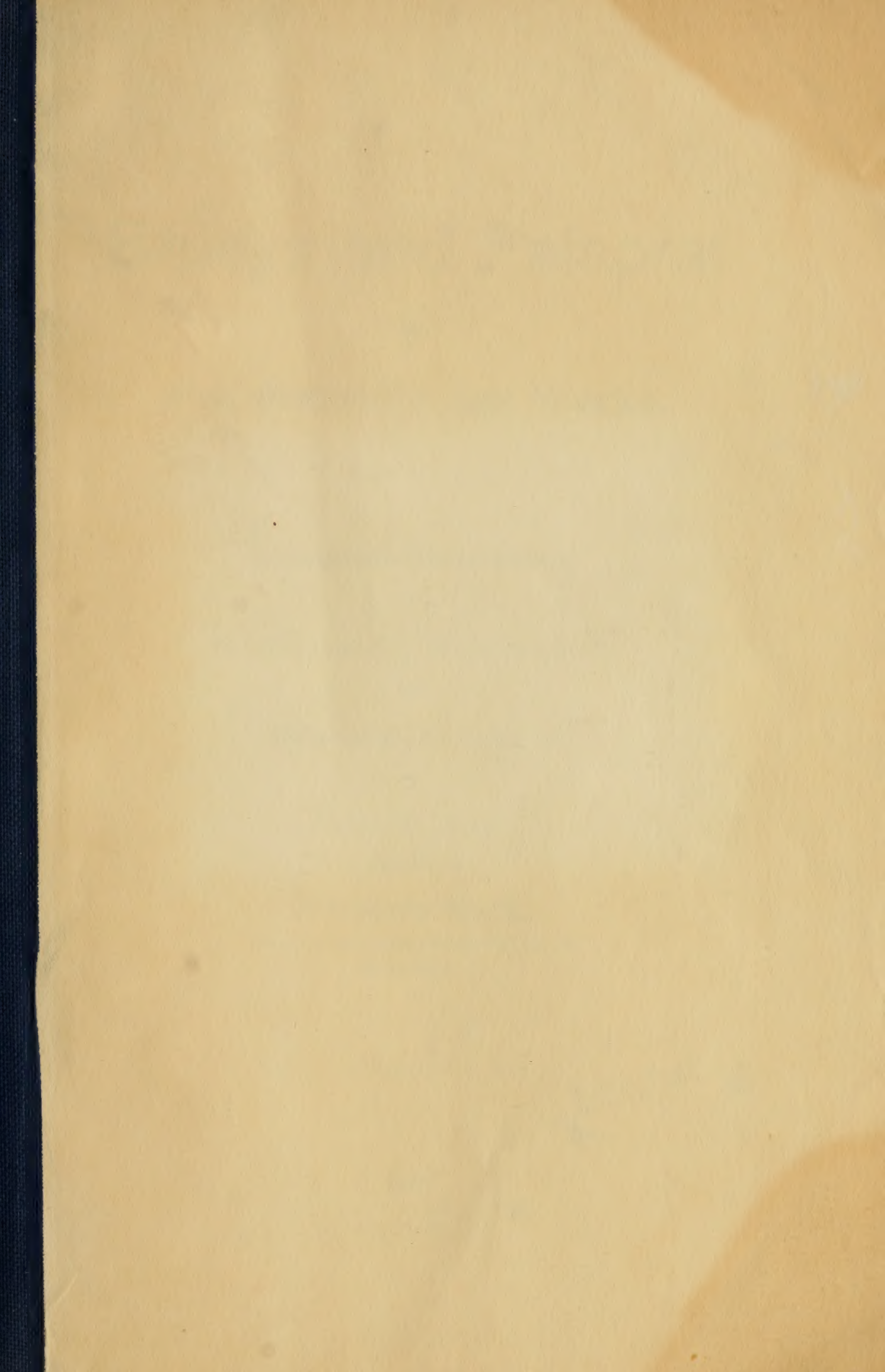
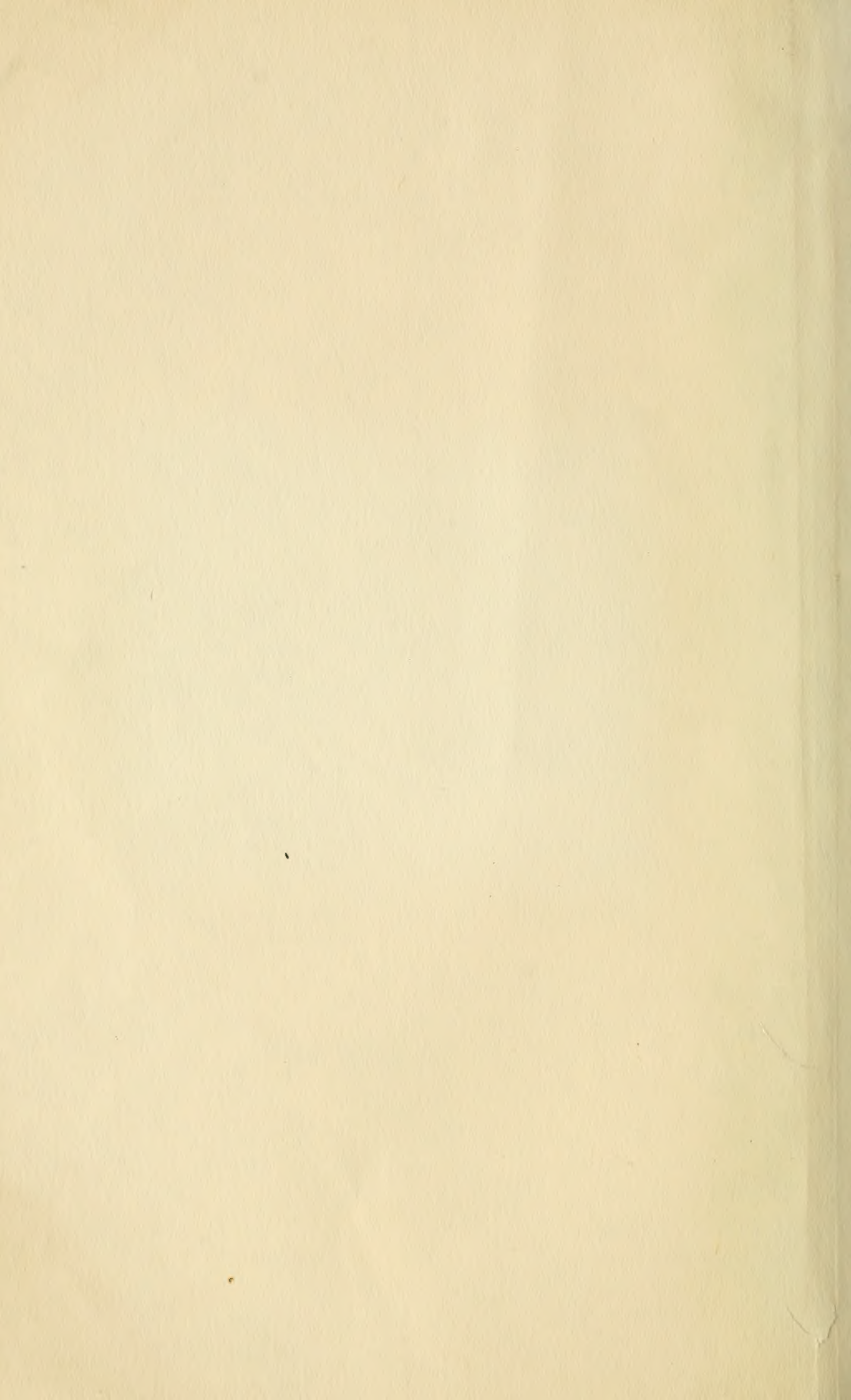
Koch, Johannes
Brueys und Palaprat







Brueys und Palaprat

und

ihre dramatischen Werke.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Universität Leipzig

vorgelegt von

Johannes Koch,

Oberlehrer am König Georgs-Gymnasium

in Dresden.

1906

Buchdruckerei Adolph Adam

Niederlößnitz-Dresden.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Birch-Hirschfeld und Wülker.

Leipzig, den 18. Juni 1906.

Der Procancellar.
Marx.

Meinen lieben Eltern.

Inhalt.

Literatur.

Brueys et Palaprat, Oeuvres de théâtre. Paris 1755/56 (Briasson). 5 vols.
Brunetière, Manuel de l'hist. de la litt. fr. Paris 1898.
Boursault, Théâtre. Paris 1725 (Veuve Ribou), t. III.
Dancourt, Nouveau théâtre fr. 4. édit. Paris 1742.
Despois, Le théâtre français sous Louis XIV; Paris 1874 (Hachette).
Dufresny, Oeuvres. Paris 1731.
Saint-Evremond, Oeuvres mêlées. Paris 1706. (t. II. p. 322.)
Faguet, Hist. de la litt. fr. Paris 1900.
Flögel, Geschichte der komischen Litt. Liegnitz u. Leipzig 1784/87. (t. IV.)
Fournel, Les Contemporains de Molière. Paris 1863/75.
— Le théâtre au 17. siècle. La comédie. Paris 1892.
Fournier, La Farce de Maistre Pierre Pathelin, mise en 3 actes ff. Paris 1872 (Libr. des Bibliophiles).
Gautier, Hist. de l'art dramatique. Leipzig 1858.
Gazier, Petite Hist. de la Litt. fr. Paris (Colin et Cie.).
Génin, Maistre Pierre Patelin, Texte revu sur les manuscrits ff. Paris 1854 (Chamerot).
Gherardi, Le Théâtre italien de Gh. ff. Amsterdam 1701 (Braekman). 6 vols. (t. III und IV).
Godefroy, Hist. de la litt. fr. depuis le 16. siècle jusqu'à nos jours. Paris 1878/79. 10 vols.
Hoefer, Nouvelle Biographie générale. Paris 1862.
Joannidès, La Comédie Française de 1680 à 1900. Dictionnaire ff. Paris 1901/2.
Le Petit de Julleville, Hist. de la langue et de la litt. fr. Paris 1896/1900. (t. V und VI).
Laharpe, Lycée ou Cours de litt. Paris 1820 (Ledoux). 16 vols.
Lanson, Hist. de la litt. fr. Paris 1895.
Larroumet, La comédie de Molière, l'auteur et le milieu. Paris 1887.
Lemaître, La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt. Paris 1882.
Le Petit, Bibliographie des princip. édit. origin. d'écrivains fr. du XV. au XVIII. siècle. Paris 1888.

Lessing, Hamb. Dramaturgie.
Lotheissen, Gesch. d. frz. Lit. im XVII. Jahrh. Wien, 2. Aufl., 1897.
Michaud, Biographie universelle. Paris 1824.
Moland, Molière et la com. italienne. Paris, 2. édit., 1867.
Molière, Oeuvres complètes. Paris 1877 (Libr. Hachette). 3 vols.
Montfleury, Théâtre. Paris 1739.
Mouhy, Abrégé de l'hist. du th. fr. depuis son origine jusqu'au 1. juin de l'année 1780. Paris, t. I und II.
Niceron, le père, Mémoires pour servir à l'hist. des hommes illustres. Paris 1737 ff.
Les Frères Parfaict, Hist. du Th. fr. 15 vols. Paris 1735/49 (Le Mercier).
Quérard, La France littéraire. Paris 1827.
Quinault, Théâtre. Paris 1715 (Ribou). Bd. V.
Racine, J. Oeuvres p. p. Mesnard. Paris 1865/73. 8 vols.
Regnard, Oeuvres compl. Nouv. édit. Paris 1854. 2 vols.
Rotrou, La Sœur, comédie. Paris 1647. (Toussaint Quinet.)
Schäffer, La farce du maître Pathelin. Darmstadt 1877 Prgr.
Suchier und Birch-Hirschfeld, Gesch. der frz. Lit. v. d. ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig 1900.
Voltaire, Siècle de Louis XIV. Paris 1768. (t. I.)
Zeitschrift für neufrz. Sprache und Lit., Bde. IX und X. 1887/88.

Die Aufgabe, die Lebensschicksale und Werke Brueys' und Palaprats zu behandeln, konnte nicht allzu lohnend erscheinen, nachdem sich unseren Blicken das folgende, die Besprechung einiger Lustspiele beider Schriftsteller beschliessende Urteil Fournels[1]) dargeboten hatte: „*Tout cela, il faut le dire, est depuis longtemps, sauf le Grondeur et l'Avocat Patelin, complètement oublié. Encore l'Avocat Patelin a-t-il été rejeté dans l'ombre, comme il était naturel et juste, dès que la connaissance et le goût de notre littérature ancienne ont commencé à se vulgariser, et le Grondeur a-t-il fini par quitter le répertoire, où il ne ferait pourtant pas trop mauvaise figure. Il ne reste plus guère du Grondeur qu'un titre, comme de Brueys et Palaprat deux noms qui n'en font qu'un; mais du moins ce titre et ce nom survivent bien: ils ont pris possession de la renommée; ils occupent dans notre histoire littéraire un coin modeste dont on ne les dépossédera pas, et c'est là encore de la gloire*“. Aber gerade die in den letzten Worten enthaltene bescheidene Anerkennung gab uns Veranlassung, uns näher mit jenen Persönlichkeiten und ihrem dichterischen Wirken zu beschäftigen. Gesellte sich doch zu dem Wunsche, die beiden obengenannten besten Werke kennen zu lernen und die Richtigkeit der Behauptung ihres Wertes zu prüfen, die Hoffnung, bei der Untersuchung aller übrigen Dichtungen Brueys' und Palaprats irgendwelche Momente zutage fördern zu können, die beide Dichter einer ausführlichen Behandlung würdig erscheinen lassen würden. Und wir wurden in dieser Erwartung nicht getäuscht: Brueys und Palaprat, vor allem aber der erstere, stellten sich tatsächlich als interessante Persönlichkeiten dar, die dank der Vielseitigkeit ihres Schaffens und ihrer reichen Begabung eine weitgehende Beachtung durchaus verdienen. Ihre Lustspiele bedeuten zwar nicht an sich hervorragende Leistungen, aber sie illustrieren als Erzeugnisse der nachmolièrischen Epoche der komischen Dichtung anschaulich die Wege, die jene nach dem Erreichen ihrer höchsten Blüte einschlug.

Was uns bewog, die Werke zweier Schriftsteller zu untersuchen, liegt in dem Umstand begründet, daß die Namen des Abbé de Brueys und Jean Palaprats schlechterdings unzertrennlich sind, wie ja auch die

---

[1]) a. a. O. p. 322.

obencitierten Worte betonen. Erstreckt sich eine eigentliche gemeinsame Tätigkeit beider auch nur auf vier Lustspiele, so ist doch der gegenseitige Einfluß auf ihr weiteres alleiniges Schaffen kein so geringer, als daß eine getrennte Besprechung der zu erörternden Werke in Frage kommen konnte.

Nach einer kurzen Darstellung der Lebensschicksale beider Männer, die vielerlei Berührungen erfuhren, sollen ihre dramatischen Werke, 15 Komödien und 3 Tragödien, eingehender Untersuchung unterzogen werden, während die Beurteilung des Wertes der zahlreichen theologischen Arbeiten des Abbé de Brueys einem berufeneren Kritiker überlassen bleiben muß. Über die wenigen, ihrer geringen Bedeutung wegen kaum erwähnenswerten lyrischen Dichtungen Palaprats finden sich einige Bemerkungen im Schlußkapitel.

Kap. I.

Die Lebensgänge des Abbé de Brueys und Palaprats.

§ 1. Quellen und bisherige Biographien.

Als Quelle für die Wiedergabe der Biographien beider Dichter kommt in erster Linie die Ausgabe von 1755/56[1]) in Betracht, die ein „Vie de Mr. de Brueys“ (t. I. p. XLIX ff.) enthält, in dem sich wiederum, wie auch in dem Préface Palaprats zur Ausgabe von 1712, manche biographische Notizen über seinen Freund und Mitarbeiter Palaprat finden. Weiterhin waren die Ausgaben von 1786, deren erster Band das „Vie de Brueys“, p. 1—12, aufweist, während der 1787 erschienene zweite Band mit einem „Vie de Palaprat“, p. 1—35, eingeleitet wird, sowie diejenige von 1812 mit ihren „Notices sur la vie et les ouvrages de Brueys et de Palaprat“, t. I. p. V—XV, zu berücksichtigen.

Auf diese Biographien waren wir umso mehr angewiesen, als uns die meisten biographischen und literarischen Dictionnaires über Brueys und Palaprat im Dunkeln ließen oder doch nur mit bereits Bekanntem übereinstimmende Angaben brachten, so die Werke von Michaud, Quérard und Hoefer.

Auch auf viel Autobiographisches war bei dem Charakter der von Brueys und Palaprat hinterlassenen Werke nicht zu rechnen; dafür aber

---

[1]) Auf diese Ausgabe beziehen sich auch stets die Citate aus den Werken Brueys' und Palaprats.

konnten den den einzelnen Dichtungen vorangestellten Préfaces, bez. Remarques historiques der Herausgeber einige Mitteilungen über unsere Schriftsteller entnommen und zur Ergänzung ihrer Biographien herangezogen werden.

§ 2. Der Abbé de Brueys.

David Augustin de Brueys entstammte einer alten, von Ludwig XI. am 3. September 1481 geadelten und in der Diözese von Uzès in Languedoc ansässigen Familie und wurde 1640 zu Aix in der Provence geboren.[1]) Sein Vater, ein eifriger Protestant, der nach Niederlegung seines Amtes als Münzdirektor in Grenoble nach der Provence zurückgekehrt war, erzog ihn als Calvinist und ließ ihn später in Aix dem Studium der Rechte obliegen, wo sich Br. auch nach dessen Beendigung niederließ. Hatte er indessen schon an dem trockenen Studium der Rechtsfragen wenig Gefallen gefunden, so konnte er der Ausübung seines Berufes noch weniger Geschmack abgewinnen. Kurz entschlossen wandte er sich daher von der Jurisprudenz ab und widmete sich der Theologie, sich in dem neuerwählten Berufe derartig auszeichnend, daß er binnen kurzer Zeit eines der befähigsten und tüchtigsten Mitglieder des Konsistoriums zu Montpellier wurde.[2])

Daß sich Br. neben den Pflichten des Berufs auch literarischen Studien hingab, beweist die Abfassung einer „Paraphrase sur l'Art Poétique“, die 1684 veröffentlicht wurde. In welcher Weise er seine Vorlage, die „Ars poetica“ des Horaz, behandelte, und was er mit dieser „Paraphrase“ beabsichtigte, geht aus folgenden Worten des ihr vorangeschickten Avertissement (t. IV. p. 185 ff.) hervor: *„Je suis seulement obligé d'avertir ceux qui liront cet ouvrage, que bien que je lui aie donné le nom de Paraphrase, je n'ai pas toujours paraphrasé mon auteur. Lorsque je l'ai trouvé clair et intelligible, je me suis contenté de le traduire simplement: lorsqu'il m'a paru obscur, je m'y suis un peu plus étendu, et j'ai tâché d'exprimer toutes les beautés que j'y ai senties, et toutes les idées que les termes, dont il se sert, portent dans l'esprit quand on les examine de bien près. Ce qui m'a donné le plus de peine, a été de trouver la connexion des préceptes, afin de faire un discours suivi d'un original, qui semble avoir été fait sans ordre et sans liaison“.*

[1]) Nach Angabe der Frères Parfaict, a. a. O. t. XIV. p. 123, sagt Tiron du Tillet im „Parnasse Français“, p. 592: *„M. de Br. naquit à Narbonne, où son père, natif de Montpellier, était Directeur de la Monnoye“.*

[2]) Wann sich dieser Berufswechsel vollzog, ist heute angesichts der äußerst spärlichen Nachrichten über die Jugendzeit unseres Dichters nicht mehr festzustellen. Auch der Père Nicéron sagt, a. a. O., t. XXXII, nur: *„Soit qu'il n'eût point de goût pour le Barreau, soit que les dispositions lui manquassent, il abandonna bientôt la Jurisprudence, pour se livrer à l'étude de la Théologie et des Belles-Lettres“.*

Besonders fruchtbar war Br. in jener Zeit als theologischer Schriftsteller. So veröffentlichte er zuerst die „Entretiens sur l'Eucharistie", in denen er die „présence réelle" angriff, und antwortete auf das Werk des damaligen Bischofs von Meaux, Bossuet: „Exposition de la Doctrine de l'Eglise". Freilich erreichte Br. nicht, was er beabsichtigte: Bossuet erwiderte nicht auf die Schrift seines Gegners, in der dieser den protestantischen Standpunkt zu verteidigen suchte, sondern unternahm es, ihren Verfasser über seine Irrtümer aufzuklären und, wenn möglich, zu bekehren. In der Tat gelang es der hohen geistigen Überlegenheit und Beredsamkeit Bossuets so sehr, Br. zu überzeugen und umzustimmen, daß dieser im Jahre 1682 den Calvinismus abschwor und von da an seine Feder ganz in den Dienst der katholischen Kirche stellte, für die er kurz nach seinem Übertritt die Schrift „Examen des raisons qui ont donné lieu à la séparation des Protestants" verfaßte. Den Vorschlag, diese Arbeit dem König vorzulegen, nahm er an, freilich nicht, ohne sich vorher zu vergewissern, daß man ihm keinerlei egoistisches Interesse unterschob, wozu ja die Tatsache besonderen Anlaß bot, daß Ludwig XIV. den Neubekehrten äußerst günstig gesinnt war und sich ihrer gern bediente, um der katholischen Kirche mehr und mehr Glieder zuzuführen. Br. bat nicht nur Bossuet, für ihn keinen Gnadenbeweis beim König zu erwirken, sondern suchte auch durch seine Rückkehr aus Paris nach der Provence sich so schnell wie möglich der Nähe Ludwigs zu entziehen. Dem König gelang es jedoch, Br. ganz für sich zu gewinnen und in Paris festzuhalten, indem er ihm, auf die Protestanten Bezug nehmend, schmeichelnd versicherte: „*Vous me ferez plaisir de vous y employer, car ayant été dans leurs sentiments, vous savez mieux qu'un autre ce qu'il faut leur dire*".

So sehen wir denn Br. seit 1682 in Paris, wo er übrigens bald, 1683, seinen „Traité de la Sainte Messe" veröffentlichte. In demselben Jahre verlor er seine Gattin, mit der er sich sehr früh vermählt haben soll,[1]) und nun stand ihm, nachdem er auch seinen Beruf als Advokat endgültig aufgegeben hatte, nichts mehr im Wege, sein weltliches Kleid mit dem Priestergewand zu vertauschen. Bereits 1685 erhielt er durch Bossuet im Seminar zu Meaux die Tonsur.

In der folgenden Zeit bot Br. durch zahlreiche theologische Werke nicht nur seinen Zeitgenossen genügend Gelegenheit, sich von der Aufrichtigkeit seiner Gesinnung und dem Eifer, den er der neuen Lehre widmete, zu überzeugen, sondern er erwarb sich auch allgemeine Anerkennung und Achtung, selbst von seiten seiner ehemaligen Glaubens-

[1]) Die Biographen heben ausdrücklich hervor, daß Br. nicht eine Vernunftehe, sondern eine Liebesheirat einging, der übrigens mehrere Kinder entsprossen sein sollen.

genossen, und zwar wegen des überaus maß- und rücksichtsvollen Tones und der ruhigen Polemik, die seine sämtlichen theologischen Schriften auszeichnen.

Die bedeutendsten Arbeiten auf diesem Gebiet sind: „Défense du culte extérieur de l'Eglise catholique", 1686, der Br. seine Antwort auf die Gegenschriften, die Bayle und Jurien unter dem Titel „Considérations sur l'Examen . . ." und „Prosélite abusé, ou fausses vues de Brueys dans le dit Examen . . ." erscheinen ließen, beifügte; ferner „Réponse aux plaintes des Protestants contre les moyens qu'on a employés pour leur réunion, et contre le livre intitulé: La Politique du Clergé de France", 1686. Ihr folgten im gleichen Jahre der „Traité de l'Eucharistie en forme d'entretiens", sowie 1687 der „Traité de l'Eglise" und die „Histoire du fanatisme du temps", 1692, während der „Traité de l'obéissance des Chrétiens aux Puissances temporelles", 1709, und der „Traité du légitime usage de la raison, sur les objets de la foi", 1717, einer späteren Epoche seiner schriftstellerischen Tätigkeit angehören.

Der Lohn für Br.' eifriges Wirken im Dienste der katholischen Kirche blieb nicht aus. Die Geistlichkeit Frankreichs gewährte ihm eine Pension, der der König im Jahre 1700 eine Rente von 500 Francs beifügte: „*en considération des ouvrages qu'il avait faits pour la défense de la Religion Catholique contre les Protestants*", wie es in der Verfügungsurkunde heißt.

Nach allem Bishergesagten muß es jeden, der Br. noch nicht kannte und nun von dieser Persönlichkeit Genaueres zu erfahren wünscht, überraschen, wenn er im weiteren vernimmt, daß der Abbé de Br. nicht nur Theolog, sondern auch ein recht produktiver Lustspieldichter war, der seinen Zeitgenossen und vielen, die nach ihm kamen, manche frohe Stunde bereitete. Noch mehr: dieser Tätigkeit verdankte er größere Anerkennung seiner Zeit, als alle seine theologischen Schriften ihm je eingetragen hätten. Br.' Lustspiele trugen seinen Namen hinaus ins Volk, das von seinen Traités vielleicht recht wenig wußte. Deutlich sprach das Voltaire aus, wenn wir auch sonst nicht jedes seiner Worte unterschreiben wollen und können, indem er sagte: „*Dix volumes de controverse qu'a faits Brueys, auraient laissé son nom dans l'oubli; mais la petite comédie du Grondeur, supérieure à toutes les farces de Molière, et celle de l'Avocat Patelin, ancien monument de la vraie naïveté gauloise, qu'il rajeunit, le feront connaître tant qu'il y aura en France un théâtre*".[1])

Br.' Tätigkeit als Lustspieldichter, die gegen Ende der 80er Jahre begann, bedeutet einen völlig neuen Abschnitt im Leben dieses vielseitigen Mannes. Die theologischen Interessen treten in ihm zurück, um einer umso stärkeren Vorliebe für die Belles-lettres Platz zu machen.

---

[1]) a. a. O. t. I. p. 74. Eine Kritik dieses Urteils findet sich bei Gazier, a. a. O. p. 242.

Die Biographen Br.' unterstützen uns in dieser Behauptung; ganz vereinzelt nur sprechen sie von jetzt ab noch vom Theologen Br. Doch wie vollzog sich dieser auffällige Wechsel? Was weckte die poetische Ader Br.'? In den verschiedenen Biographien lesen wir, daß Br. von jeher am Theater lebhafte Freude empfand und in Paris zu den eifrigsten Theaterbesuchern gehörte. Durch das Gesehene angeregt, fühlte er mehr und mehr in sich den Drang, sich selbst auf diesem Gebiete zu versuchen und fortan nicht bloß müßig die Komödien anderer anzuhören. Talent für komische Dichtung war ihm angeboren, und hatten es auch eine streng religiöse Erziehung und später ernstes Studium einige Zeit lang am Durchbrechen zu verhindern vermocht, ausrotten ließ es sich nicht. Überdies hatten ihn die Gründe, die man gern von theologischer Seite gegen den Wert der Komödie vorbrachte, nie überzeugen können.

Im Alter von nahezu 50 Jahren begann also Br. Komödien zu dichten. Gegen ihre Veröffentlichung erhoben sich allerdings Bedenken; der Abbé de Br. konnte seine Lustspiele nicht unter seinem eignen Namen erscheinen lassen. Da half ihm sein Freund und Landsmann, Jean Palaprat, der auch für komische Dichtung einige Begabung und großes Interesse besaß, aus der Verlegenheit. Br. verband sich mit ihm und veröffentlichte zunächst alle Werke, sowohl die gemeinsam von ihm und Pal. angefertigten, wie seine eigenen, allein unter dem Namen seines Freundes. So sah er sich in der angenehmen Lage, nicht nur seinen Neigungen freien Lauf lassen, sondern auch strengstes Inkognito wahren zu können. Freilich wird er sich auch der unausbleiblichen Konsequenzen dieser Art der Veröffentlichung bewußt gewesen sein. Manches wurde nunmehr auf Pal.' Conto geschrieben, das ihm in Wahrheit nie zugekommen ist. Da im Laufe dieser Untersuchung noch verschiedentlich die Frage der gemeinsamen Arbeit der beiden Schriftsteller berührt werden muß, kann an dieser Stelle von einer eingehenden Besprechung dieses Verhältnisses abgesehen werden.[1])

Folgende Komödien sind es nun, die Br. im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, teils mit größerer oder geringerer Beihilfe Pal.', teils ganz ohne diese, dem französischen Theater schenkte: „Le Concert ridicule“ 1689, „Le Secret révélé“ 1690, „Le Grondeur“ 1691, „Le Sot toujours sot“ ou „La Force du sang“ 1693, „L'Important“ 1693 und „Les Empiriques“ 1697, während er mit „Gabinie“ 1699 den ersten

[1]) Der Père Nicèron äußert sich über diesen Bund wie folgt (a. a. O. t. XXXII): „*L'amitié particulière qui le liait avec Mr. Palaprat, qui avait le même penchant pour le théâtre, l'engagea à composer avec lui quelques comédies. Il se détermina d'autant plus volontiers à travailler en société, qu'il ne pouvait se livrer publiquement au penchant qu'il avait pour les pièces de théâtre, parce que ce travail s'accordait peu avec sa qualité de nouveau Converti, et encore moins avec celle d'Ecclésiastique et de Controversiste*“.

Versuch eines Trauerspieles wagte und 1700 im „Avocat Patelin“ die alte, berühmte Farce aus der Zeit Ludwigs XI. einer Neubearbeitung unterzog.

Der Erfolg dieser Stücke war nicht immer der gleiche. Eigentümlicherweise erfuhren gerade die beiden Werke, die man heute als die besten bezeichnen wird, „Le Grondeur“ und „L'Avocat Patelin“, die ungünstigste Aufnahme. Der „Grondeur“ fiel durch, und das zweite Stück errang bei seiner Erstaufführung im Théâtre Français 1706 so mäßigen Erfolg, daß der Hof für das Werk gegen die Stadt Partei ergreifen mußte. Für den Mißerfolg des ersteren ist indessen Br. nicht verantwortlich zu machen; er verdankte ihn einer jener Eigenmächtigkeiten, die sich Pal. öfters erlaubte, und die, wie aus folgendem ersichtlich ist, im vorliegenden Falle an Rücksichtslosigkeit grenzte. Wie das Br. während seiner Reisen stets zu tun pflegte, hatte er, als er mit dem Abbé de Thésu nach der Heimat aufgebrochen war, seine Manuskripte, und unter ihnen dasjenige des „Grondeur“, seinem Freunde Pal. zur Aufbewahrung übergeben. Dieser hatte nichts Eiligeres zu tun, als das Stück ohne Wissen und Willen Br.' aufführen zu lassen. Da aber die Schauspieler den „Grondeur“ in seiner ursprünglichen Gestalt von 5 Akten nicht annehmen wollten und eine Kürzung des Luststpiel in 3 Akte verlangten, entsprach Pal. ohne weiteres ihren Wünschen und zog die 4 letzten Aufzüge zu zweien zusammen. Damit verdarb er den „Grondeur“ derart, daß er nicht nur, wie schon gesagt, bei der Erstaufführung ausgepfiffen wurde, sondern auch sein Verfasser, der nach seiner Rückkehr mit jedenfalls recht gemischten Gefühlen von der Tat Pal.' erfuhr, von mancher Seite wenig Schmeichelhaftes anhören mußte. Als Zeugnis hierfür diene das Urteil, das der Sohn des Prinzen Condé eines Tages in Br.' Gegenwart fällte:[1]) *„Je vous avoue, Mr. l'Abbé, que je suis embarrassé de savoir si l'auteur du premier acte de cette pièce est aussi celui des deux derniers; si vous avez fait le tout, vous vous êtes furieusement pressé dans ces deux-ci“*. Natürlich konnte Br. diesen Vorwurf nicht auf sich sitzen lassen, und so erwiderte er: *„V. A. S. a raison, je suis l'auteur du ‚Grondeur‘, et je ne me suis point pressé; mais pendant mon absence l'on m'a mis ainsi mes quatre actes en deux“*. Daß Br. auch seinen Freund zur Rechenschaft zog, ja ihm bittere Vorwürfe machte, ist selbstverständlich und mit genügender Ausführlichkeit in den Biographien berichtet worden; zu einem offenen Bruche ihrer Freundschaft ist es aber, selbst trotz mancher späterer Reibereien, nie gekommen. Und vielleicht wäre auch ihre gemeinsame Tätigkeit nicht schon so früh, nach 4 Jahren, unterbrochen worden, hätten sich nicht im Jahre 1693 die Wege beider auf längere Zeit

---

[1]) a. a. O. t. I. p. LVII.

getrennt. Pal. nämlich, der in Diensten des Herzogs von Vendôme stand, hatte diesem in den Krieg nach Italien zu folgen, von wo er erst 1696 zurückkehrte. Fand er auch zu dieser Zeit seinen Freund noch in Paris vor, so ist es doch zu weiterer gemeinsamer Arbeit nicht gekommen. Die Komödien „Les Empiriques“ und „L'Avocat Patelin“, die in jenen Tagen entstanden, sind nach den Aussagen beider allein von Br. gedichtet worden.

Bald sollte ja überhaupt der nähere Verkehr der Freunde aufhören. Br., der inzwischen sein 60stes Lebensjahr erreicht und schon längst das Bedürfnis gefühlt hatte, all den Aufregungen, die mit dem Aufenthalt in Paris verbunden waren, zu entfliehen, faßte den Entschluß, sich in seine Heimat zurückzuziehen. 1700 führte er ihn aus und siedelte nach Montpellier über, das er auch bis zu seinem Tode nicht wieder auf längere Zeit verließ.[1]) Und von jetzt ab hören wir nicht viel mehr von ihm. Jedenfalls ließ ihn sein reger Geist nicht zu vollem Müssiggang kommen; aber in der ländlichen Abgeschiedenheit verlor sich Br.' heitere Stimmung. Der Dichter beschäftigte sich wieder mit ernsteren Fragen; der Theologie waren seine Gedanken von neuem zugekehrt. So entstammen aus dieser Zeit der rastlosen Feder Br.' die drei letzten, oben schon genannten, religiösen Schriften.

Natürlich erlahmte andererseits in jenen Tagen der Zurückgezogenheit Br.' Interesse für Theater und dramatische Dichtkunst nicht völlig. Er war sogar auf diesem Gebiete noch produktiv. Außer einem erneuten Versuch, in „Lisimacus“ und „Asba“ lebensfähige Tragödien zu schaffen, entstanden noch drei Lustspiele: „L'Opiniâtre“, „Les Quiproquo“ und „Les Embarras du derrière du théâtre“, von denen nur das erste über die Bretter ging (1722), in Br.' stiller Arbeitsstätte. Leugnen läßt sich freilich nicht, daß in ihnen der Einfluß des Alters unverkennbar ist; zu der Höhe seines Schaffens, die er 20 Jahre früher im „Grondeur“ und „Avocat Patelin“ erreicht hatte, sollte sich Br. nicht wieder erheben. Auch die Komödie „Le Sot toujours sot“, die er 1721 neu bearbeitete, gewann keineswegs durch diese Änderung.

Br. selbst war sich der Nachteile, die den Werken seines Alters anhafteten, voll bewußt, und stets war er, diese immer und immer wieder umarbeitend, bestrebt, ihre Fehler zu vermindern. Es war ihm aber nicht mehr beschieden, die letzte Hand an sie zu legen. Mitten in seiner Arbeit ereilte ihn der Tod am 25. November 1723 nach einem fast 84jährigen Leben.

[1]) Die Frères Parfaict behaupten allerdings (a. a. O. t. XIV. p. 128), daß Br. wohl öfters Reisen nach der Heimat unternommen, sich aber erst 1719 oder 20 dauernd nach M. zurückgezogen habe. Sie stehen indessen mit dieser Ansicht vereinzelt da.

Sich nach dem wenigen, was uns von Br. überliefert ist, ein Bild von seiner äußeren und inneren Persönlichkeit machen zu wollen, wäre gewagt. In einem Punkte nur stimmen alle Urteile seiner Zeitgenossen über ihn überein: alle können nicht genug seine vornehme Gesinnung und sein liebevolles Eingehen auf die Individualität seiner Mitmenschen rühmen. Ganz besonders hat sich sein hohes Taktgefühl in seinen theologischen Schriften bewähren können, deren nichts weniger als tendenziöser Charakter stets auch gebührende Anerkennung gefunden hat; ferner in den Streitigkeiten mit Pal., die dank der Mäßigung und Milde Br.' nie zu offenen Feindseligkeiten ausarteten, so nahe auch deren Ausbruch oft gelegen haben mag.

Über welch' hohe geistige Begabung Br. verfügte, beweist seine reiche schriftstellerische Tätigkeit, die ihm ein hervorragender Wissensschatz ermöglichte. Br. war mit den Lehren der Alten über Dichtkunst wohl vertraut; Horaz war für ihn eine ausschlaggebende Autorität, die er bei der Abfassung jedes seiner Werke zu Rate zog. Nun ist eine solche Kenntnis der Alten zu Br.' Zeit keine Seltenheit; weit interessanter und Br. eigentümlicher sind daher das sichere Urteil, das er sich über seine berühmten Zeitgenossen, deren größte Zahl er persönlich gekannt hat, bildete, sowie der hohe Sinn und das eingehende Verständnis, das er für die Literatur seines eigenen Volkes und seiner eigenen Zeit besaß. Er gehörte nicht nur zu den ersten, die die wahre Größe eines Molière neidlos erkannten, sondern auch zu denen, die in Corneille und Racine Männer verehrten, die Frankreich seine edelsten Güter geschenkt und in ihren Dramen bahnbrechende und vorbildliche Werke geschaffen hatten.

Von Br.' äußeren Verhältnissen wissen wir nur, daß er zwar, dank der Pension der Geistlichkeit und seiner günstigen Stellung am Hofe, den größten Teil seines Lebens sorgenfrei verbringen konnte, seinen Kindern jedoch nur ein mittelmäßiges Vermögen hinterließ, das er bei seiner großen Rechtschaffenheit und Uneigennützigkeit auch niemals zu vergrößern getrachtet hatte. Von den Frères Parfaict[1]) erfahren wir noch, daß Br. groß und ziemlich schön gewesen ist und eine außerordentlich klare Stimme besessen hat. Übrigens zeigen die einzelnen, den Ausgaben beigefügten Bildnisse einen vornehmen, geistvollen Kopf, dessen Züge große Herzensgüte verraten, die sich ja auch so oft bewährte. Endlich ist in den Biographien wiederholt von Br.' hochgradiger Kurzsichtigkeit die Rede, die ihn zwang, ständig Brille oder Lorgnette zu tragen; auch werden zur Bestätigung dieser Tatsache verschiedene Anekdoten überliefert. Wir sehen indessen von ihrer Wiedergabe ab, da sie wenig Anspruch auf Glaubwürdigkeit besitzen.

[1]) a. a. O. t. XIV. p. 128, auf Grund einer Notiz des Schauspielers Grandval.

Die eigentümliche Doppelnatur des geistvollen Mannes hat niemand treffender charakterisiert als der Verfasser des „Nouveau Dictionnaire historique des Hommes Illustres", welcher sagt: „*Brueys, cet auteur aimable imita, tour-à-tour, Bellarmin*[1]) *et Molière, et se mit quelquefois à côté de ses modèles*". Und mit diesen Worten deckt sich das Urteil, mit dem der Verfasser des „Vie de Brueys" in der Ausgabe von 1786 dieses beschließt, und das auch unsere Darstellung beenden soll:

„*Ce rapprochement de Bellarmin et de Molière en la seule personne de Brueys, nous semble le plus beau et le plus complet de tous les éloges que l'on puisse faire de lui; et il nous fournit l'idée de ces vers, que l'on pourrait graver sur sa tombe, ou en bas de son portrait:*

Aux vices, à l'erreur, Brueys fit la guerre.
Sur les traces de Bellarmin
Il combattit trente ans la secte de Calvin;
Et pour bannir les vices de la terre
Il emprunta les armes de Molière".

§ 3. Jean Palaprat.

Jean Palaprat, Écuyer, Seigneur de Bigot, erblickte im Mai 1650 zu Toulouse das Licht der Welt. Von Natur reich begabt, konnte es ihm nicht schwer werden, sich rasch die grundlegenden Kenntnisse zu erwerben, die ihn später zu dem Studium der Rechte, dem er sich in seiner Vaterstadt widmete, befähigten.[2]) Zu der Wahl dieses Berufes scheint ihn der Umstand bestimmt zu haben, daß aus seiner Familie mütterlicherseits bereits viele Rechtsanwälte, darunter Männer wie der berühmte Jurisconsulte de Ferrières, der Freund und Rivale von Cujas, hervorgegangen waren. Gleichwohl war sein Entschluß kein glücklicher. Pal. ist nie mit Leib und Seele Jurist gewesen, denn sein in früher Jugend schon sich offenbarendes Interesse für Literatur und seine eigene dichterische Begabung, verbunden mit starkem Drang nach Unabhängigkeit, haben ihn stets an Beschäftigungen Gefallen finden lassen, die schlechterdings nicht mit seiner nüchternen und zeitraubenden Tätigkeit zu vereinigen waren. Und er war sich dieses Mißverhältnisses wohl bewußt; konnten ihn doch auch die schönen Erfolge, die er

[1]) Bellarmin, einer der beredsamsten Controversisten des 16. Jahrhunderts wurde wegen seiner bedeutenden theologischen Werke zum Erzbischof und Kardinal ernannt.

[2]) Pal. erzählt im Préface der Ausg. von 1712 selbst, daß er im väterlichen Hause von dem Advokaten Maître Dequan, einem „grand légiste" und angehenden Professor an der Universität, mit dem bürgerlichen Rechte bekannt gemacht wurde. Die Beschreibung dieses Lehrers ist, wie alle Berichte Pal.', äußerst humoristisch gefärbt.

schon als Jüngling mit seinen dichterischen Versuchen errang, nur in seiner Überzeugung, daß er sich nie als Jurist, wohl aber als Schriftsteller einst einen gutklingenden Namen erwerben würde, bestärken. So wurde er von der Académie des jeux floraux wiederholt für seine Arbeiten mit Preisen gekrönt und schließlich infolge seiner ganz auffallend zahlreichen Erfolge sogar mit dem Preisrichteramt betraut. Gleichzeitig schuf er kleinere Dichtungen in provençalischer Sprache, in ihnen die Trouvères nachahmend, die ihm die Bewunderung seiner Landsleute eintrugen.

Trotz seiner geringen Zuneigung zu dem erwählten Berufe vernachlässigte er doch diesen nicht. Er muß vielmehr in seinem Amte Hervorragendes geleistet haben, denn bereits im Jahre 1675, also im jugendlichen Alter von 25 Jahren, wurde er zum Capitoul, bald darauf auch zum Préfet des sept édiles und nur 9 Jahre später, 1684,[1]) zum Chef des Konsistoriums von Toulouse ernannt.[2]) Verwaltete er nun auch, nach dem übereinstimmenden Zeugnisse seiner Biographen, diese Ämter mit großem Eifer und Würde, so vermochten sie ihn doch nicht an seine Vaterstadt zu fesseln. Seinem regen Geiste konnte sie die ersehnte Nahrung nicht in vollem Maße bieten. Deshalb wandte er sich nach Paris, dem Sitze der höchsten Geistesbildung, der Stätte, wo Wissenschaft und Kunst ihre dankbarste und ergiebigste Pflege fanden, wie er das von einem früheren Aufenthalt im Jahre 1671, der ihm sogar enge Bekanntschaft mit Molière eingetragen hatte, wohl wußte. Hier hoffte er wieder Gleichgesinnte und Gleichbegabte anzutreffen, in deren Gesellschaft er seinen Wissensdrang befriedigen konnte. 1684 erschien Pal. auf der Bühne, die seiner würdiger war.

Aber auch dieser zweite Pariser Aufenthalt sollte nicht von langer Dauer sein. Nach nur zweijähriger Anwesenheit, im Februar 1686, verließ Pal. die Residenzstadt wieder, um der Königin Christine von Schweden nach Rom zu folgen. Leider werden wir gerade über die näheren Umstände, die zur Bekanntschaft Pal.' mit dieser interessanten Frau führten, nicht unterrichtet. Weder er selbst, noch die Biographen haben auch nur die geringste Andeutung hinterlassen. Jedenfalls aber muß sich Pal. der höchsten Gunst und Achtung Christinens, deren Sekretär er geworden war, erfreut haben; denn als er 1688 die Absicht äußerte, in die Heimat, und vor allem nach Paris zurückzukehren, soll sich die Königin alle erdenkliche Mühe gegeben haben, ihn umzustimmen. Doch sein Entschluß stand fest; der Aufenthalt in Italiens Hauptstadt hatte ihm nicht zugesagt. Enttäuscht kehrte er dem herrlichen Lande den Rücken.

[1]) Nach Hoefer, a. a. O. t. 39, p. 70, sogar schon 1681.

[2]) Pal. spricht ausführlich über seine Verwaltungstätigkeit im „Préface ou Avertissement sur les Empiriques“, t. III, p. 3 ff.

In der Heimat erwarteten Pal. neue Ehren. Gerade zur Zeit seiner Ankunft, am 31. Juli 1688, war Quinault, der jahrelang für die Dauphine die Devisen gemacht hatte, gestorben, und ihr Staatssekretär, von Pal.' glänzenden Geistesgaben unterrichtet, schlug diesen als Nachfolger Quinaults vor. Die Dauphine genehmigte die Wahl, und so genoß Pal. bis zu ihrem im Jahre 1690 erfolgten Tode die Ehre, für die Münzen, die die Fürstin alljährlich prägen ließ, die Wahlsprüche zu dichten. Ein glücklicher Zufall fügte, daß in demselben Jahre sein Freund, Mr. de Mareuil, Maître de la Chambre aux Deniers wurde, der natürlich nicht zögerte, Pal. anzutragen, auch für diese die Devisen zu entwerfen. Pal. nahm das Anerbieten an und verwaltete nun bis 1710 das angenehme Amt.

Inzwischen hatte er in Paris dauernden Aufenthalt genommen und sich bald einen großen und vornehmen Bekannten- und Freundeskreis geschaffen. Viele der bedeutendsten Männer wurden von Pal.' liebenswürdiger und in jeder Weise anregender Persönlichkeit angezogen. Die Großen des Reiches interessierten sich warm für ihn, und die Vertreter von Kunst und Wissenschaft wußten seine hervorragende Begabung hoch zu schätzen. Ganz besonders genoß er hier die Gunst der Herzöge von Vendôme, die ja stets für Literaten ein offenes Haus hatten und auch Pal., der ihnen 1691 vorgestellt worden war, Wohltaten über Wohltaten erwiesen. Namentlich der Grand Prieur nahm sich seiner, ihn zu seinem Sekretär ernennend, als edler Gönner an.

Den wesentlichsten Einfluß auf die weitere Gestaltung seiner Geschicke sollte aber der Verkehr mit seinem Landsmann und Freund, dem Abbé de Brueys, ausüben. In vielen Punkten trafen sich die Ansichten beider, die mit ähnlichen Charakteren ausgestattet und von denselben Idealen erfüllt waren. Die gleiche Begeisterung für alles Wahre und Schöne, und besonders gleich hohe Vorliebe für das Theater, ließ beide sich bald auch zu gemeinsamer Tätigkeit finden. Den äußeren Anlaß zu ihr gab Pal. Er nahte sich vertrauensvoll dem zehn Jahre älteren und erfahreneren Freund, um dessen Einsicht den Entwurf eines Lustspieles vorzulegen. Br. gefiel der Plan des „Concert Ridicule" so gut, daß er sich erbot, an der Ausarbeitung teilzunehmen. Pal. stimmte erfreut zu, und so wurde jenes Stück das erste Erzeugnis einer mehrere Jahre währenden „société comique et théâtrale" der beiden Freunde. Es ist interessant zu lesen, was Pal. selbst über sein Verhältnis zu Br., das von den Biographen abweichend dargestellt wird, berichtet hat (Disc. sur le Conc. Rid. t. II. p. 114): „*Il a été un temps au Théâtre où rien n'a été plus familier que ces sortes de sociétés; mais rien n'a été plus rare que la bonne foi et la simplicité avec laquelle nous convenions chacun du fond que nous avions en la nôtre. Nous disputions souvent, et avec beaucoup de véhémence, avant de nous accorder, parce que*

nous sommes l'un et l'autre d'un pays à peu près de même degré de chaleur. Nous en venions souvent jusqu'à de violentes prises poetiques, et jusqu'à donner sur cela des scènes à nos amis; mais le lendemain de ces scènes, bien loin d'en garder la moindre impression, nous nous donnions les biens l'un de l'autre, et nous nous cédions respectivement nos traits, en nous disant souvent, je crois que le jeu, le tour de cette scène, cette imagination, ce portrait, cette idée ou cette situation est à vous . . . ." Und wenn Pal. in der Schlußbemerkung sagt: „*Qu'on ne m'accuse . . . point d'avoir voulu abuser de la crédulité publique, quand j'ai souffert que mon nom ait été mis également aux ouvrages dont j'étais de moitié, comme à ceux où je n'avais aucune part. Quant aux premiers, on sait qu'en toutes occasions j'ai toujours rendu à mon associé ce qui lui était dû: et quant aux seconds, je rougirais en secret des louanges qu'on me donnerait en public, si je les avais volées; et un seul distique bien à moi me satisferait plus qu'un grand et beau poème que ma conscience me reprocherait de n'avoir pas fait*", so entsprechen diese Angaben dem wahren Sachverhalt. Pal. hat stets ehrlich und peinlich genau in den Vorreden der sogenannten gemeinsamen Stücke angeführt, inwiefern er als Mitarbeiter in Betracht kommen könnte. Nach dem Eindruck, den Pal.' Stellungnahme in der Verfasserfrage jederzeit auf den unparteiischen Forscher macht, muß das Urteil, das der Herausgeber von 1812 über ihn als Compagnon fällt, als ungerecht erscheinen; er sagt, a. a. O. p. VII: „*Dans tous les ouvrages que produisit cette association, la part de travail n'était rien moins qu'égale entre les deux auteurs; et celle de Pal. se bornait presque entièrement aux démarches que son ami ne pouvait pas faire. Cependant l'auteur putatif de ces pièces s'accoutuma si bien à se les voir attribuer, qu'il finit en quelque sorte par y être trompé lui-même. Il paraît du moins que s'exagérant beaucoup l'intérêt qu'avait Br. à garder l'incognito, il le servit par-delà ses désirs, en disposant de ses comédies comme de son propre bien, en souffrant qu'elles parussent imprimées sous son seul nom, et en accréditant, soit par son silence, soit même par ses discours, l'erreur qui lui en accordait tout le mérite et toute la gloire.*" Diese Ansicht beruht zweifelsohne auf Unkenntnis der Tatsachen.[1]) Wenn Pal. irgend ein Vorwurf gemacht werden kann, dann ist es der,

[1]) Am besten wird sie durch Pal.' eigene, wiederum im „Disc. sur le Conc. Rid." enthaltene Worte widerlegt: „*On a mis sous mon nom tant de pièces de théâtre, que si par cette nouvelle édition (celle de 1712) je ne faisais pas une déclaration publique de celles que nous, avouons mon ami et moi, un plus long silence de ma part serait criminel; et quelque horreur que j'aie toujours eue pour l'ombre la plus éloignée de tout ce qui peut seulement avoir l'air de plagiat, on pourrait m'accuser avec raison de quelque chose encore pire, qui serait de vouloir imposer au public sur plusieurs ouvrages, dont il y en a de très-bons, et que je souhaiterais fort d'avoir faits; et c'est ce qui doit me rendre encore plus circonspect sur la vérité, par l'exposition sincère que*

daß er sich einige Male Eigenmächtigkeiten erlaubte; so bei der Umgestaltung des „Grondeur“, wie oben schon bemerkt wurde. Aber auch in diesem Falle wußte Pal. durch freimütiges Eingeständnis seine Schuld zu mildern, sodaß die Freundschaft beider Männer dank dem gleichzeitigen weitherzigen Entgegenkommen Br.' keinen Stoß erlitt, wie in allen Biographien hervorgehoben wird.

Aus solcher nur durch wahre Freundschaft und Uneigennützigkeit beider Teile ermöglichten gemeinsamen Tätigkeit gingen in den Jahren 1689—93 die Komödien „Le Concert ridicule“, „Le Secret révélé“, „Le Grondeur“ und „Le Muet“ hervor, an deren Entstehung Pal. hervorragend beteiligt war, während er der Schöpfung des „Sot toujours sot“ und des „Important“ wohl nur mit großem Interesse folgte und sich auf einige unbedeutendere Zutaten beschränkte.[1]) Wenn in einzelnen Ausgaben noch berichtet wird, daß sich seine Mitarbeit auch auf „Les Empiriques“, „L'Avocat Patelin“, „Les Quiproquo“, „Les Embarras du derrière du théâtre“ und die Tragödie „Gabinie“, die nach Br.' unanfechtbarer Angabe allein von diesem herrühren, erstreckte, so ist diese Behauptung irrig. Sie erklärt sich vielleicht aus der Tatsache, daß Pal. den Werdegang jedes einzelnen Dichtwerkes seines Freundes mit äußerster Aufmerksamkeit und Teilnahme begleitete und ihm nach der Vollendung Anerkennung und Erfolg zu verschaffen trachtete.

Und wie ihn das Schaffen Br.' interessierte, so erwartete er auch von diesem liebe- und verständnisvolles Eingehen auf die Dichtungen, die er allein seinem Volke schenkte. Wir beschränken uns, an dieser Stelle die Komödien Pal.' zu nennen, die wirklich bis auf uns gekommen sind, und sparen uns die Erwähnung der Werke, die Manuskripte geblieben und verloren gegangen sind, für eine spätere Gelegenheit auf. Jene sind: „Le Ballet extravagant“ 1690, „La Prude du temps“ 1693, „Arlequin Phaéton“ und „La Fille de bon sens“, von denen die beiden letzten von Pal., der damit dem Beispiel der bekanntesten Autoren seiner Zeit: Fatouville, Regnard, Dufresny, Lenoble, Boisfranc, Mongin u. a. folgte, für das Théâtre Italien gedichtet und daselbst auch im Jahre 1692 aufgeführt wurden.

Schenken wir Pal.' Angabe im „Disc. sur le Grond.“ (Éd. 1712, p. 175 ff.) Glauben, so hat er im Jahre 1691, als er Monseigneur le Prince nach Anet begleiten mußte, dort verschiedene kleinere Komödien, und zwar meist in sehr kurzer Zeit, angefertigt, die an den fünf letzten Karnevalstagen vor einem ausgewählten Publikum aufgeführt wurden. Da sie viele persönliche Anspielungen auf Mitglieder des Hofes, aller-

j'en ai dans cette édition nouvelle, qui est la première dont je me sois mêlé. Toutes les précédentes sont allées comme il a plu à la fantaisie et à la négligence d'un Libraire.

[1]) So lesen wir in den „Rem. hist. sur l'Important“, t. III. p. 138: „*Je n'y eus d'autre part que quelques traits que je pus lui donner.*“

dings mit deren Zustimmung, enthalten haben sollen, hat sie Pal. nie veröffentlicht, trotzdem er sich dadurch eine wichtige und durchaus nötige Einnahmequelle verschloß. Eines Tages sollen ihm für den Verkauf eines einzigen Manuskriptes 50 Louisd'or angeboten worden sein. Läßt sich aus dieser Tatsache auch kein Schluß auf den literarischen Wert jener heute völlig vergessenen Gelegenheitsstücke ziehen, so scheint doch Pal. damals große Lorbeeren mit ihnen geerntet zu haben. Wenigstens erzählt er uns, daß man drei Monate lang bei Hofe und in der Stadt von nichts anderem als diesen Aufführungen in Anet, die wohl der Schauspielkunst der Brüder Raisin und de Villiers' den Hauptertolg verdankten, gesprochen habe

Das Jahr 1693 machte all den Herrlichkeiten, die der gefeierte Dichter Pal. in Paris und besonders im Hause der Herzöge von Vendôme genoß, ein Ende. Wie schon gesagt, brach er in ihm als Begleiter seiner Herren nach Italien auf, um an den Feldzügen, die jene hier von 1693—96 führten, teilzunehmen. Auch über diese Episode sind wir gut unterrichtet. Im „Disc. sur la Com. de l'Important" hat Pal. mit köstlichem Humor die näheren Umstände der Reise geschildert, die ihn über Lyon, Grenoble, den Mont de Lan und die Neiges de Lotharet, Briançon und Fenestrelle nach Villar führte, wo man sich mit der Armee des Marschalls de Catinat, der übrigens Pal. mit großer Liebenswürdigkeit aufgenommen haben soll, vereinigte.[1]) In Piémont nahm der Dichter an den Kämpfen um Pignerol und an der Schlacht de la Marsaille, am 4. Oktober 1693, teil. Bald nach ihr wurde er von einer schweren Krankheit befallen, deren Symptome zwar nicht näher beschrieben werden, die aber sicher jenes Leiden an Gallensteinen verursachte, das Pal. im Jahre 1695 in Fenestrelle auf ein langes Krankenlager warf und erst nach der vom Leibarzt des Königs, Mr Maréchal, am 14. Januar 1696 ausgeführten Operation einige Linderung erfuhr. Eine vollständige Heilung wurde durch sie nicht bewirkt; Pal. hat bis zu seinem Tode an ihren Folgen gelitten.

Nach seiner Rückkehr nach Paris, 1696,[2]) hat Pal. weder in Gemeinschaft mit Br., noch allein größere Dichtungen geschaffen. Schied doch der Freund im Jahre 1700 für immer aus der Residenz. Die räumliche Trennung vermochte indessen den Verkehr der beiden Freunde nicht zu verhindern; ein reger Briefwechsel ermöglichte es Pal., das

---

[1]) In jenem Bericht nennt Pal. die lustige Fahrt von Paris nach Lyon, an der außer drei Engländern auch der Dichter Campistron beteiligt war, *„une comédie qui dura depuis l'Hôtel de Sens . . . jusqu'à Lyon en Bellecour"*. Nicht recht in Einklang zu bringen ist mit dieser Darstellung die Behauptung der Frères Parfaict (a. a. O. t. XIII. p. 358), daß Pal. in der Postkutsche Tag und Nacht Malebranche, dessen sämtliche Werke er mit sich führte, gelesen habe.

[2]) Hoefer, a. a. O. p. 70, verlegt diese fälschlicherweise auf das Jahr 1704.

weitere Schaffen seines einstigen Mitarbeiters zu verfolgen, wenn auch ein unmittelbarer Einfluß seinerseits auf jenes nicht mehr stattgefunden hat. Was er aber selbst in den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens noch verfaßt hat, ist kaum der Erwähnung wert. Außer fünf verschollenen Lustspielen, einigen Gelegenheitsgedichten, die der „Recueil de pièces" enthält, und einer nicht gedruckten Sammlung von Gedichten, „Oeuvres Provinciales" genannt, dürfte nichts Wesentliches mehr aus Pal.' Feder geflossen sein.

Solche geringe Produktivität muß natürlich auffallen. Pal. hätte in der schönen Mußezeit wohl noch einige Werke auf dem Gebiete der dramatischen Dichtkunst schaffen können, für die er ja so große Neigung und wirkliche Begabung besaß, anstatt sich auf die Dichtung einer Anzahl inhaltsloser, flüchtig hingeworfener Gelegenheitspoesien zu beschränken. Gewiß fällt auch in diese Jahre, 1711—12, die Herausgabe seiner eigenen und der mit Br. gemeinsam angefertigten Werke, der er ein umfangreiches Préface vorausschickte, während jedem Lustspiel ein Discours vorangestellt wurde; man braucht jedoch Pal. für deren Abfassung kaum mehr als ein halbes Jahr zu bemessen, sodaß jene Zeit völliger Untätigkeit nicht um vieles verkürzt erscheint. Ob er sich dafür irgend welcher anderen Beschäftigung intensiver gewidmet hat, kann nicht nachgewiesen werden, denn gerade die Nachrichten über die letzten Lebensjahre unseres Schriftstellers sind recht spärlich. Es erweckt fast den Anschein, als ob Pal. seinen Ruhm überlebt und, ähnlich wie Br., sein Leben in stiller Zurückgezogenheit, vielleicht von vielen vergessen oder wenig beachtet, zu Ende geführt hätte.

Vom Tempel, den er dank dem Entgegenkommen des Grand Prieur seit der letzten Rückkehr nach Paris lange, ursprünglich zusammen mit Br., bewohnt hatte, mußte er noch wenige Jahre vor seinem Tode, vermutlich infolge einer Entzweiung mit dem langjährigen Gönner, Abschied nehmen. Er zog in die Vorstadt Saint-Germain, wo er am 23. Oktober 1721 sein wechselvolles Leben beschloß.[1] In Saint-Sulpice bereitete man ihm die letzte Ruhestätte.

Pal. ist nach einer Mitteilung aus dem „Précis de la Vie de Pal.", den man als Manuskript unter den Papieren seiner Familie gefunden hat, zweimal verheiratet gewesen. Der ersten Ehe mit einem Mädchen aus seiner Heimat ist eine einzige Tochter entsprossen. Seine zweite Gattin, eine „Dame d'esprit et de mérite", die ihm in Paris angetraut wurde und ihn mit aufopfernder Hingebung während der letzten Lebensjahre, die durch wiederholtes Hervorbrechen seines alten Leidens getrübt waren, pflegte, überlebte ihn um viele Jahre. Aus derselben Quelle erfahren wir, daß Pal. zwar kein Vermögen hinterließ, indem er ver-

[1]) Nach dem „Parnasse Français", a. a. O. p. 581, soll Pal. am 14. Oktober gestorben sein.

schmähte, sich trotz mancher darbietenden Gelegenheit zu bereichern, denn „*pour acquérir de grandes richesses il avait trop d'honneur et trop de vertu*",[1]) so doch seiner Gattin eine standesgemäße Lebensweise ermöglichte.

Viel leichter als von der Persönlichkeit Br.' läßt sich von der Pal.' ein treues Bild gewinnen, denn dieser, den man wegen seiner unbegrenzten Neigung, wichtige und unwichtige Dinge gleich ausführlich zu erörtern, „le grand disgressionnaire de France" genannt hat, hat auch mit Angaben über seinen eigenen Charakter nicht gekargt. So kann er sich nicht genug über den hervorstechendsten Zug seines Wesens, seine Heiterkeit und aufrichtige Liebenswürdigkeit, verbreiten, die nach dem Zeugnis aller Biographen auch wirklich den denkbar günstigsten Eindruck gemacht haben muß. Pal. selbst betrachtet sie als mütterliches Erbteil; allerdings nicht in dem Sinne, daß er etwa „vom Mütterchen die Frohnatur" geerbt hätte, sondern er will sie von den Großeltern seines Vaters mütterlicherseits als letztes Familieneigentum erhalten haben (!). So sagt er:[2]) „*Le bisayeul du côté de la mère de mon père était l'illustre Jacques de Ferrières, si célèbre par tant d'ouvrages sur le droit civil, qui, quelqu'attaché qu'il fût à son étude, était si porté à la joie qu'il se vantait de n'avoir eu du chagrin qu'une seule fois en sa vie, qui fut le jour que Toulouse fit la perte irréparable du grand Cujas*". Nach weiteren Einzelheiten, die vor allem Jacques Ferrières' uneinschränkbare Liebhaberei für Bälle, Maskeraden und Schaustücke jeglicher Art erläutern sollen, fährt er, sich zu dessen Sohn, also seinem eigenen Großonkel wendend, fort: „*Anne de Ferrières . . fit un usage fort joyeux du bien que son père lui avait amassé. Il brilla beaucoup dans les ballets, les joûtes, les courses de bague, les carrousels et toutes les autres fêtes que le Duc de Montmorency donnait aux Dames de Toulouse . .*.", um endlich mit den bezeichnenden Worten: „*Je suis la dernière goutte de sang de ce Ferrières, de ce Jurisconsulte de si bonne humeur; . . quant à la gaieté, je puis me vanter d'avoir été son légataire universel*", diesen Teil seiner Selbstcharakteristik zu beschließen.

Gegenüber der „*fureur qu'il eut toujours, sur l'exemple de ses parens, pour les ballets, les mascarades et toutes ces sortes de jeux où ses pères employaient les devises*", leitet Pal. seine Beanlagung zu ernstem Studium der Wissenschaften, auch hier seine Eltern völlig übergehend, von seinen Voreltern väterlicherseits her, die sich wiederholt durch große Gelehrsamkeit ausgezeichnet hätten. In der Tat besaß er eine tiefe wissenschaftliche Bildung, die sich nicht allein auf hervorragende Kenntnis des Altertums bezog, sondern auch durch ein eingehendes Verständnis

---

[1]) Ausg. von 1787, p. 16.

[2]) Préface der Ausg. von 1712, p. 4 ff.

der Geschichte und Literatur des Heimatlandes begründet wurde. Mit den Werken eines Catull, Virgil oder Horaz, den er einmal „*mon conseil et mon oracle*“ nennt, war er ebenso vertraut, wie z. B. mit den Werken Malebranches oder den „Essais“ Montaignes, die er als eines der ersten französischen Werke in seiner Jugend gelesen haben will. Welchen Einfluß auf seine Geistesentwicklung Pal. gerade diesen „Essais“ zuschrieb, geht aus folgenden Worten hervor:[1]) „*Il me souvient que je les dévorais, j'en étais idolâtre; ils me firent une impression dont je n'ai guères pu depuis me corriger. Voilà aussi la source de mon amour pour les digressions, et cette impression s'est augmentée avec la passion que j'ai toujours eue pour la liberté.*“

Dieser in den letzten Worten angedeutete Drang nach Selbständigkeit und Unabhängigkeit, den die Lektüre der Werke des weisen Casanova, ebenfalls eines „Auteur Toulousain“, in dem jungen Pal. nur hatte steigern können, hatte ihn ja auch veranlaßt, den engherzigen Verhältnissen der Vaterstadt durch die Übersiedelung nach Paris zu entgehen. Eigentümlicherweise klärt uns Pal. über die Ereignisse, die sich während seines dauernden Aufenthaltes in Paris abspielten, wenig auf, während er die Eindrücke, die frühere, vorübergehende Besuche der Residenz in ihm hinterlassen hatten, mit behaglicher Breite schildert. Mit ganz besonderer Vorliebe gedenkt er (im Préf., 1712, p. 22 ff.) der angenehmen Zeit, die ihm im Jahre 1671 der Verkehr im Hause des Marschalls d'Albret und dessen Neffen, Marquis d'Albret, schuf. Die Anregungen, die ihm jene beiden hochgebildeten und in der Geschichte der alten französischen Komödie wohl unterrichteten Männer boten, fielen auf den fruchtbarsten Boden. Pal., der bisher an gehaltlosen Theaterstücken und Ballets Gefallen gefunden hatte, konnte erst jetzt das Verständnis für wahre Kunst aufgehen. Gefördert wurde er in der neuen Geschmacksrichtung durch seine Freundschaft mit dem italienischen Maler Vario (alias Berrio), dem geschätzten Freunde und Kameraden der Mitglieder des Théâtre Italien. Indem nun Vario ein guter Bekannter der Truppe Molières wurde, gewann auch Pal. in diesen Kreisen Fühlung.

Wir wollen in Anbetracht ihrer Wichtigkeit die Worte nicht vorenthalten, mit denen Pal. auf seinen Verkehr mit Vario und den Schauspielern beider Truppen zu sprechen kommt: „*Molière, ce grand comédien, et mille fois encore plus grand auteur, vivait d'une étroite familiarité avec les Italiens, parce qu'ils étaient bons acteurs et fort honnêtes gens: il y en avait toujours deux ou trois des meilleurs à nos soupers. Molière en était souvent aussi, mais non pas aussi souvent que nous le souhaitions, et Mlle. Molière encore moins souvent que lui: mais nous avions toujours fort régulièrement plusieurs virtuosi . . qui étaient les gens de Paris les*

[1]) Préface, 1712, p. 41.

plus initiés dans les anciens mystères de la Comédie Française, les plus savants dans ses annales, et qui avaient fouillé le plus avant dans les archives de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais. Ils nous entretenaient des vieux comiques, de Turlupin, Gautier-Garguille, Gorgibus, Crinello, Spinette, du Docteur, du Capitan, Jodelet, Gros-René . .".

Es erscheint überflüssig, nach diesen Bemerkungen, deren geringster Teil nur hier angeführt werden kann, auf die eminente Bedeutung, die solcher Umgang für die Entwicklung des 21jährigen haben mußte, hinzuweisen. Was Pal. selbst von seiner Freundschaft mit Vario und dem Verkehr mit dessen Landsleuten dachte, wie hoch er deren Wert zu schätzen wußte, besagt am besten die ausführliche Erörterung aller Themen, die in jenem Kreise zur Diskussion gestellt und von Pal. in seinem Préface rekapituliert wurden.

Als Pal. später für immer nach Paris gekommen war, hat er die alten Beziehungen zu den beiden Theatern, für deren jedes er ja Lustspiele schrieb, wieder aufgenommen. Freilich der Genius, dessen unmittelbares Wirken er 1671 noch empfinden konnte, war nicht mehr; aber sein Geist lebte und wirkte in den Kreisen, die einst seine Person eng zusammengeschmiedet hatte, und die gleiche Interessen noch fest zusammenhielten, fort. Auch Pal. gehörte zu den stürmischsten Verehrern und Anhängern des Meisters, die dessen Andenken am würdigsten dadurch bewahren zu können glaubten, daß sie seine Werke pflegten und zu Fundgruben machten, aus denen sie eine solche Fülle von Lebenswahrheiten und -regeln schöpfen konnten. Jederzeit trat er für den Ruhm seines hohen Vorbildes ein, und bei seiner lebhaften Art zu reden mochte wohl der Erfolg nicht ausbleiben. Im Hause seines Freundes Mareuil, und noch mehr in dem der Herzöge von Vendôme wußte er Freunde und Anhänger seiner Ansicht zu finden. Die letzteren selbst, und wiederum vor allem der Grand Prieur, fühlten sich derart zu Pal., dessen Unterhaltungsgabe und unerschöpflicher Born witziger Einfälle sie zur Bewunderung drängte, hingezogen, daß sie ihn nicht wieder missen wollten. Ja, er genoß schließlich eine Vertrauensstellung, die ihm Äußerungen gestattete, die für jeden anderen schwere Folgen gehabt hätte. So wird erzählt, daß eines Tages der bereits genannte Marschall de Catinat, auch ein aufrichtiger Freund und edler Gönner Pal.', durch dessen kühne Bemerkungen zu dem Ausspruch veranlaßt wurde: „*Les vérités qui vous échappent avec le Grand Prieur me font trembler pour vous*", worauf ihm Pal. völlig sorglos erwiderte: „*Rassurez-vous, Monseigneur, ce sont mes gages*".

Die Biographien wissen noch von anderen Anekdoten und Äusserungen zu berichten, die gleicherweise Pal.' Schlagfertigkeit und Heiterkeit seines ganzen Wesens dartun. Wir beschränken uns indessen darauf, noch einige der charakteristischen Worte zu citieren, in denen sich

sein unverwüstlicher Humor, den er selbst während seiner schweren Erkrankung und der Operation keinen Augenblick verlor, so köstlich dokumentiert:[1]) „*J'ai bien été pendant 10 ou 12 années condamné, nouveau Sisyphe, à rouler une grosse pierre. Non pour avoir, comme lui, débauché une de mes nièces; je n'ai jamais eu ni frère, ni sœur en âge de m'en donner. Non pour avoir commis des brigandages; je n'en avais pas même eu d'occasion . . Je ne méritais pas mieux la rude punition de rouler une pierre, comme Sisyphe, pour avoir révélé le secret des Dieux. J'ai toujours été si éloigné d'un pareil sacrilège que j'ose me flatter que depuis plus de 20 ans que j'ai l'honneur d'être dans la maison de deux grands Princes, issus du sang de nos Dieux, on ne m'y a jamais soupçonné de la moindre indiscrétion. . . Moi-même, je me disais quelquefois, à mon tour: Est-il possible qu'il se soit formé en moi une pierre? une pierre en moi, qui suis l'antipode de toute sorte de dureté? qui n'ai pêché, toute ma vie, que pour avoir été trop tendre? . . Et que croyez-vous qui me fit rouler ma pierre si longtemps et avec si peu d'abattement, en Flandres, en Piémont et dans les montagnes du Dauphiné? La gaieté, qui ne m'abandonna jamais. . . C'est aussi à elle seule que je crois devoir la force d'avoir résisté à ce que je souffrais*“ . . .

Noch einmal hat Pal. diese Heiterkeit seines Gemütes betont, wenn er die Verse eines Vaudeville:

La joie est bonne à toutes choses;
La tristesse n'est bonne à rien,

citiert und, an sie anschließend, sagt: „*Voilà ma légende, ma devise, le cri de mes armes, mon mot du guet pour me faire tenir sur mes gardes, et mon mot de ralliement, au cas du moindre trouble et du premier désordre qui pourrait m'arriver. Voilà, enfin, l'abrégé de toute ma philosophie*“.

Nach diesen Einzelheiten, in denen Pal., dessen Anblick allein schon erheiternd gewirkt haben soll, ein Portrait von sich entwirft, wird man sich eine hinreichende Vorstellung von seinem Wesen machen und für den Mangel an Angaben über das Äußere des interessanten Mannes einigermaßen entschädigen können. Da in den uns vorliegenden Ausgaben das Bild Pal.', das ihnen vorangestellt worden sein soll, fehlt, sind wir ganz auf die Zuverlässigkeit einer Mitteilung der Frères Parfaict angewiesen, welche besagt:[2]) „*Pal. avait la vue extrêmement faible;*[3]) *sa taille était au-dessus de la médiocre; il avait peu d'embonpoint, et une physionomie assez gracieuse*“.

---

[1]) „Lettre à Mr. Boudin, Prem Méd. de la Dauphine“, enthalten im „Disc. sur les Empiriques“, Ausg. von 1787, p. 20.

[2]) a. a. O. t. XIII, p. 370.

[3]) Im „Disc. sur l'Important“, t. III, p. 3, erwähnt Pal. selbst seine Kurzsichtigkeit mit den Worten: „*Il y a quarante ans que mes amis ne m'appelaient que l'Aveugle, à cause de ma mauvaise vue*“.

Mit der Wiedergabe seines selbstgedichteten Epitaphs, in dem er in gewissem Sinne über jene Einfalt und Naivetät seines Gemütes, wie sie sich oft mit der Lebhaftigkeit und Herzlichkeit des Gascogners verband, spottet, wollen wir die Darstellung des Lebenslaufs Pal.' beschließen:

J'ai vécu l'homme le moins fin
Qui fût dans la machine ronde;
Et je suis mort la dupe, enfin,
De la dupe de tout le monde.

Kap. II.

Äufsere Betrachtung der Werke beider Dichter.

§ 1. Einteilung und Aufzählung der Werke.

Nach der Prüfung der von Br. und Pal. selbst hinterlassenen Angaben und derjenigen der zeitgenössischen und neueren Literarhistoriker ergab sich folgende Einteilung der unten zu behandelnden Werke:

I. Lustspiele, die von Brueys und Palaprat gemeinsam gedichtet wurden.

1. Le Concert Ridicule, com. en 1 acte, en prose; repr. au Th. Fr., le 14 sept. 1689.
2. Le Secret Révélé, com. en 1 acte, en prose; repr. au Th. Fr., le 13 sept. 1690.
3. Le Grondeur, com. en 3 actes, en prose, précédée d'un Prologue en vers libres, intitulé „Les Sifflets"; repr. au Th. Fr, le 3 févr. 1691.
4. Le Muet, com. en 5 actes, en prose; repr. au Th. Fr., le 22 juin 1691.

II. Die Lustspiele de Brueys'.

1. Le Sot Toujours Sot, ou Le Baron Paysan, com. en 1 acte, en prose; repr., pour la première fois, au Th. Fr., le 3 juillet 1693; refaite en 5 actes, puis en 3, et remise au Th. Fr., en 5 actes et en vers, par Dancourt, sous le titre de „La Belle-Mère", et au Th. Ital., en 3 actes, en prose, par un ami de Br., sous le titre de „La Force Du Sang", ou „Le Sot Toujours Sot", le même jour, 21 avril 1725.
2. L'Important, com. en 5 actes, en prose; repr. au Th. Fr., le 16 déc. 1693.
3. Les Empiriques, com. en 3 actes, en prose; repr. au Th. Fr., le 4 juin 1697.

4. L'Avocat Patelin, com. en 3 actes, en prose, avec un Prologue et 3 Intermèdes, mêlés de déclamation, de chants et de danse, repr., sans Prol. et sans Interm., au Th. Fr., le 4 juin 1706.
5. L'Opiniâtre, com. en 3 actes, en vers; repr. au Th. Fr., le 19 mai 1722.
6. Les Quiproquo, com. en 1 acte, en prose, non repr.
7. Les Embarras Du Derrière Du Théâtre, com. en 1 acte, en prose, non repr.

III. Die Lustspiele Palaprats.

1. Le Ballet Extravagant, com. en 1 acte, en prose; repr. au Th. Fr., le 21 juin 1690.
2. Arlequin Phaéton, com. en 3 actes, en prose et en vers, mêlée d'Italien, repr. par les Comédiens Italiens, sur leur ancien Th. de l'Hôtel de Bourgogne, le 4 févr. 1692.
3. La Fille De Bon Sens, com. en 3 actes, en prose et en vers, mêlée d'Italien, repr. par les Comédiens Italiens . . ., le 2 nov. 1692.
4. Les Saturnales, ou La Prude Du Temps, com. en 5 actes, en vers, repr. au Th. Fr., le 7 janv. 1693.

IV. Die Trauerspiele de Brueys.'

1. Gabinie, trag. chrétienne en 5 actes, en vers; repr. au Th. Fr., le 14 mars 1699.
2. Lisimacus, trag. en 5 actes, en vers, non repr.
3. Asba, trag. en 5 actes, en vers, non repr.

§ 2. Ausgaben der Werke.

Die Ausgaben, die sich heute noch nachweisen lassen, sind folgende:

Oeuvres. La Haye, van Ellinkhuysen, 1694, in -12, 1 vol.

Oeuvres de Mr. Pal. La Haye, t. I., de Hondt, 1695; t. II, van Ellinkhuysen, 1697, in -12.

Oeuvres. Nouv. éd. La Haye, van Ellinkhuysen, 1698, in -12, 1 vol.; t. II wurde nicht neugedruckt.

Oeuvres diverses. Paris, Ribou, 1711, in -12, 2 vols. (Diese Ausgabe wurde von Pal. selbst veranstaltet.)

Les mêmes. Nouv. éd. Paris, Ribou, 1712, in -12, 2 vols.

Oeuvres de Th. d. Mr. de Br., précédées de la vie de l'auteur, par l'Abbé de Lannay, . . . Paris, Briasson, 1735, in -12, 3 vols.

Oeuvres de Th. de MM. de Br. et de Pal. Nouv. éd. Paris, Briasson, 1755 56, in -12, 5 vols.

Chefs-d'œuvre de Br. Paris, 1786, in -12, 1 vol. (Diese und die folgende Ausgabe bilden 2 Bände einer Bibliothèque des Théâtres.)

Chefs-d'œuvre de Pal. Paris, 1787, in -12, 1 vol.

Oeuvres choisies de Br. et de Pal., avec une Notice sur la vie et les ouvrages des auteurs, par Auger. Paris, P. Didot, 1812, in -18, 2 vols.

Chefs-d'œuvre dramatiques. Paris, Ladrange, 1823, in -18, 1 vol. (Ein Band aus dem Répertoire des Th. Fr.)

Die zwei von Pal. für das Th. Ital. gedichteten Komödien sind im 3. und 4. Band des „Th. Ital." de Gherardi, Amsterdam, Braekman, 1701, enthalten.

An Sonderausgaben seien noch genannt:

La Force Du Sang, ou Le Sot Toujours Sot. Paris, Prault, 1725, in -12.

L'Opiniâtre. Paris, Prault, 1725, in -12.

Le Ballet Extravagant. Nouv. éd. Paris, Belin et Brunet, 1787, in -12.

Le Grondeur. Nouv. éd., conforme à la repr. Paris, Hubert, 1817, in -8.

Le Bourru, com. en 1 acte et en prose. La Haye, aux dépens des Comédiens, 1705, in -12. Non imprimée dans les Oeuvres de l'auteur (Pal.). (Dieses Lustspiel, das eine „Rhapsodie" des „Grondeur" sein soll,[1]) aber in keiner Ausgabe erwähnt wird, haben wir nicht erhalten können.)

Der Wert dieser Ausgaben ist ein recht verschiedener. Die sorgfältigste und umfassendste ist zweifellos die Ausgabe von 1755/56, die eine Erweiterung der ihr vorangehenden von 1712 und 1735 bedeutet, während andererseits alle späteren Ausgaben auf ihr beruhen. Völlig wertlos hingegen sind die 3 zuerst genannten, im Haag bei van Ellinkhuysen erschienenen Ausgaben der sogenannten Werke Pal.', die dieser selbst mit den Worten: *„elles sont allées comme il a plu à la fantaisie et à la négligence d'un Libraire"*,[2]) unzweideutig kennzeichnet. Zur Erläuterung dieser Behauptung sei folgendes angeführt. Die Unzuverlässigkeit jener Ausgaben erhellt am besten der Umstand, daß in ihnen die Lustspiele: „La Femme d'Intrigues", „Attendez-moy sous l'Orme", „Le Négligent", „La Serenade", „Le Bourgeois de Falaise" und „Les Mœurs du Temps", die bekanntlich Dancourt, bez. Regnard, Dufresny und Saint-Yon zu Verfassern haben, Pal. zugeschrieben werden. Gerade wegen dieser Verkennung des wahren Sachverhalts wird man auch die anonym erschienene, einaktige Prosakomödie „Le Triomphe de l'Hiver" (1696), die sich in ihnen noch findet, nicht als Werk Pal.' ansehen können, der es ja in seiner eigenhändig veranstalteten Ausgabe ebenfalls nicht nennt.

Wie gelangten nun alle jene Irrtümer in die Haager Ausgaben? Von einer, im vorliegenden Falle geradezu unerhörten Anmaßung seitens

[1]) Quérard, a. a. O. t. VI, p. 561.

[2]) Disc. sur le Conc. Rid., t. IV, p. 275.

Pal.', sich selbst als Autor jener Komödien auszugeben, kann nicht die Rede sein, da er ausdrücklich hervorhebt, bei den vor 1711 erschienenen Ausgaben nicht die Hände im Spiel gehabt zu haben. Außerdem würde eine solche Behauptung mit Pal.' anderen Orts wiederholt bewiesener Gewissenhaftigkeit nicht in Einklang zu bringen sein.[1]) So erübrigt nur, den Verlegern van Ellinkhuysen und de Hondt die Schuld beizumessen, und folgender Umstand unterstützt uns in diesem Vorgehen. In Le Petits „Bibliogr. des princip. édit. orig.“ . . ., Paris 1888, findet sich neben dem Abdruck der Originalausgabe von Regnards „Attendez-moy sous l'Orme“ die Bemerkung: „*Le privilège, daté du 30 janv. 1693, est accordé à Thomas Guillain, pour faire imprimer, vendre et débiter les Oeuvres de Théâtre du sieur P** (sic), pendant le temps de six années*“ . . Ebenso ist gelegentlich des Abdruckes von „La Serenade“ und „Le Bourgeois de Falaise“ von diesem sieur P** die Rede, während Le Petit bei der Besprechung von „Le Joueur“ und „Le Distrait“ den „Recueil des Comédies du Sieur D***“ erwähnt und erst bei den Werken Regnards, die 1700 und später, und zwar bei Ribou in Paris, gedruckt wurden, die Bezeichnung „Recueil des Pièces de Théâtre du Sieur R***“ erscheint. Aus diesen Bemerkungen ergibt sich, daß im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Frankreich verschiedene Komödien unter fingierten Autorennamen kursierten. Warum Regnard seine Werke unter falscher Flagge segeln ließ, haben wir hier nicht zu untersuchen. Verzeihlich ist aber jedenfalls der Irrtum, dem Guillain unterlag, wenn er die drei mit Sieur P** unterzeichneten Lustspiele eben Pal. zuschrieb, von dem vielleicht gerade in diesen Jahren in Paris viel gesprochen wurde, nachdem „Le Grondeur“, „Le Muet“, „Le Ballet Extravagant“ u. a. m., Werke, die ja zunächst allein unter Pal.' Namen veröffentlicht wurden, im Th. Fr. aufgeführt worden waren. Und wie Guillain, so dürften auch van Ellinkhuysen und de Hondt durch diese Sonderdrucke verleitet worden sein, Pal. als den Urheber jener Werke zu bezeichnen, falls sie nicht die Guillainsche Ausgabe ohne weiteres nachgedruckt haben. Mit einiger Berechtigung kann man aus obiger Tatsache schließen, daß auch die übrigen Lustspiele, die in den ersten Ausgaben der Oeuvres de Pal. von 1694 und 1695/97 fälschlich angeführt werden, so „La Femme d'Intrigues“ von Dancourt und „Le Négligent“ von Dufresny, ursprünglich unter dem Namen des Sieur P** verbreitet waren und deshalb Pal. zugeteilt wurden.

[1]) Fournel, a. a. O. p. 311, nimmt folg. an: „*Ces nombreuses attributions à Pal. me semblent caractéristiques de son caractère et de sa situation. Il était très répandu, très expansif, passablement gascon, en grand crédit près des comédiens*“.

Kap. III.

Inhaltsangabe der Werke und Bemerkungen über Stil, Charaktere und Komposition.[1]

A. Gemeinsame Tätigkeit de Brueys' und Palaprats.

1. Le Concert Ridicule.

Dieses Erstlingswerk der dichterischen Gemeinschaft Br.' und Pal.' nimmt unter den gemeinsamen Lustspielen insofern eine Sonderstellung ein, als der Urheber der Idee des Stückes ausnahmsweise Pal. ist. Dieser erzählt uns im „Disc. sur le Conc. Rid." ausführlich dessen Vorgeschichte. Seinem Berichte zufolge hat Pal. in einer Gesellschaft, mit der er dem St. Johannisfeuer vor dem Pariser Rathause beiwohnte, die Parodie „La Disette des Chapeaux", die jetzt den Hauptteil der 10. Scene ausmacht und die Lösung des Knotens bewirkt, gedichtet. Erst durch den allgemeinen Beifall, mit dem man dieses Gedicht aufgenommen habe, will er auf den Gedanken gebracht worden sein, es in einer kleinen Komödie zu verwerten. Wie er dann mit dem Entwurf des Stückes, das er bescheiden ein „petit monstre pour le théâtre" nennt, zu Br. kam, um dessen Urteil zu hören, und wie das „Conc. Rid." schließlich zur „société comique et théâtrale" der beiden Freunde führte, ist bereits gesagt worden. An dieser Stelle sei nur noch hinzugefügt, daß an der Ausarbeitung des Lustspiels Br. den größeren Anteil gehabt hat.

Inhaltsangabe: Mme. de Ponteran, Witwe eines Obersten, hat die Hand ihrer Tochter Marianne dem Sohne des reichen Prokurators Mr. Courtinet, einem Advokaten, versprochen. Marianne jedoch hat längst ihre Liebe einem jungen Offizier, Clitandre, geschenkt, der zur Zeit zur Armee aufgebrochen ist. Seine Abwesenheit benutzend, wünscht Mme. de Ponteran die Vermählung ihrer Tochter mit Mr. Courtinet zu beschleunigen. Verschiedene günstige Umstände kommen ihr zu Hülfe, und bereits ist die Unterzeichnung des Ehekontrakts für den St. Johannistag festgesetzt worden, an dem gerade auf dem Markte, unmittelbar vor dem Hause der Mme. de Ponteran, ein Feuerwerk abgebrannt werden soll. Um dem feierlichen Akte eine noch höhere Weihe zu geben, hat Mme. de Ponteran den Musikus Mr. Martinet beauftragt, aufzuspielen. Da erscheint plötzlich während aller Vorbereitungen Lépine, Diener Clitandres, der überraschend zurückgekehrt ist und jenen zu Marianne gesandt hat, um ihr seine unerwartete Ankunft verkünden zu lassen, natürlich nicht ahnend, welchen Streich man ihm spielen will. Lépine, vom Glück begünstigt, trifft nur Marianne und ihre Dienerin Javote, seine Geliebte, an, die ihn sofort von allem unterrichten. Das Resultat ihrer Besprechung ist natürlich der Beschluß, um jeden Preis die Heirat Mariannes mit Mr. Courtinet zu verhindern. Nach mancherlei Vorschlägen kommt Lépine auf die Idee, mit

[1]) Einige Inhaltsangaben finden sich in der Ausg. von 1786.

Hülfe eines gewissen La Motte, der Sergeant und Dichter ist, das Konzert des Mr. Martinet zu einer List zu benutzen. Am Hochzeitsabend verkleiden sich beide als Mädchen und stellen sich, als ob sie eben zur Oper gehen wollten. Zu einem Vortrage aufgefordert, singt nun La Motte in dem vor der geladenen Gesellschaft gegebenen Konzert das schon erwähnte Couplet:

La disette des chapeaux
Donne un teint pâle aux Coquettes . .,

das sich als Parodie der 1. Sc. des III. Aktes der Oper „Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus“ von Quinault und Lulli darstellt, die mit den Worten:

Ici l'ombre des ormeaux
Donne un teint frais aux herbettes . .

beginnt. Dieses Couplet aber enthält so deutliche Beleidigungen der Robins, welche die infolge des Krieges abwesenden Offiziere bei den Frauen ersetzen wollen, daß die beiden Herren Courtinet sich getroffen fühlen und trotz aller Bitten und Entschuldigungen der tatsächlich schuldlosen Mme. de Ponteran schwer beleidigt deren Haus verlassen, auf alle weiteren Pläne einer Heirat mit Marianne verzichtend. So ist diese gerettet, und Mme. de Ponteran, ihrerseits nun auch von dem wahren Charakter jener Herren überzeugt, verspricht ihre Tochter Clitandre, den sie von jeher geachtet und nur wegen seiner Armut als Freier abgewiesen hatte, und zwar umso lieber, als der noch anwesende Notar jenem verkündet, daß er von einem eben verstorbenen reichen Onkel als einziger Erbe eingesetzt worden ist. Für die beiden Schuldigen aber, die Mme. de Ponteran wegen ihrer Unverschämtheit bestrafen will, tritt Clitandre ein, sich selbst als Anstifter bekennend. Es gelingt ihm endlich, Mme. de Ponteran zu beruhigen und sie zu bestimmen, Lépine mit der Hand Javotes zu beglücken.

Was Br. und Pal. in den 11 Scenen ihres Stückes bieten, kann natürlich auf die Bezeichnung „höhere Komödie“, etwa im Sinne der Molièrischen Lustspiele, nicht den geringsten Anspruch erheben; am treffendsten wird man das „Conc. Rid.“ mit Fournel[1]) „*un court vaudeville anecdotique*“ nennen können. Mehr haben auch beide Dichter nicht zu erreichen getrachtet. Spricht doch Pal. selbst von ihm als von einer Bagatelle, bescheiden hinzufügend, daß sein Erfolg weit größer gewesen sei, — es wurde, wenn wir den Frères Parfaict[2]) folgen, 20 mal fast ohne Unterbrechung aufgeführt und hielt sich lange im Repertoir des Th. Fr. —, als er jemals gehofft hatte. An anderer Stelle wieder sagt er: „*Ce n'est qu'un rien; je crois qu'outre la mode et la nouveauté du badinage sur l'absence des officiers, sa simplicité surtout fit son succès*“.[3]) Und in der Tat, nehmen wir das „Conc. Rid.“ als das, was es sein soll, als ein einfaches, heiteres Unterhaltungsstück, so erfüllt es seinen Zweck. Die Frische und Lebendigkeit des Dialogs, die sich flott abspielende, freilich durchaus auf Zufälligkeiten aufbauende Handlung, einige geschickt herbeigeführte und ebenso ausgearbeitete

[1]) a. a. O. p. 313.

[2]) a. a. O. t. XIII, p. 146.

[3]) Disc. sur le Conc. Rid., t. IV, p. 271.

Situationen, berechtigten zweifellos die Frères Parfaict zu dem Gesamturteil: „*Cette bagatelle . . . est vivement et plaisamment écrite*“,[1]) und der Beifall, den das Stück bei seinem Erscheinen in Paris fand, ist wohl erklärlich.

Von einer scharfen Charakterisierung der Personen kann der ganzen, leicht hingeworfenen Anlage des „Conc. Rid.“ entsprechend nicht die Rede sein; doch bleibe nicht unerwähnt, daß Br. und Pal. in einzelnen Hauptfiguren, so namentlich in dem schier unvermeidlichen und am besten gelungenen Dienerpaar Lépine und Javote, recht bühnenfähige Gestalten schufen.

Ist es auch nicht unsere Absicht, überall Einflüsse Molières zu vermuten und zu suchen, so ist doch festzustellen, daß in Sc. 7 ein solcher vorliegt. Die Herren Courtinet, Vater und Sohn, halten hier in gleich pedantischer Weise, wie im „Malade Imaginaire“ Diafoirus, père und fils, um die Hand der Erwählten an und werden andauernd von Javote, einem Ebenbilde von Toinette, mit höhnischen Bemerkungen unterbrochen und veralbert. An wörtliche Nachahmung ist allerdings nicht zu denken.

2. Le Secret Révélé.

Der Erfolg des „Conc. Rid.“ ermutigte die Dichter, im folgenden Jahre, 1690, ein Werk ähnlichen Charakters zu veröffentlichen. Auch das „Secr. Rev.“ ist eine Art „vaudeville anecdotique“; trotz seines weit größeren Umfangs besteht es ebenfalls nur aus einem Akte und ist, wie jenes, in Prosa geschrieben.

Der Inhalt des Stückes ist folgender: Die Waise Angélique, Nichte einer gewissen Orphise, wird von Léandre geliebt; Orphise hat sie jedoch einem ihrer Freunde, dem ältlichen, verlebten und von Angélique unsäglich gehaßten Oronte versprochen. Dieser allerdings weiß sehr wohl, daß er in ehrlichem Wettkampfe seinem Rivalen Léandre schwerlich den Rang streitig machen wird, und will sich deshalb einer List bedienen, um ihm die Geliebte wegzuschnappen. Es gelingt Oronte, Orphise zu überreden, mit ihm eine Wagenfahrt aufs Land zu unternehmen, an der sich natürlich auch Angélique beteiligen soll. Nachdem Orphises Bemühungen, ihre Nichte zur Teilnahme an der Spazierfahrt zu bewegen, endlich mit Erfolg gekrönt worden sind, bringt Oronte die beiden Damen in sein in einem Vororte gelegenes Landhaus, in der Absicht, hier ohne lange Umschweife seine Vermählung mit Angélique vollziehen zu lassen. Vorher hat er seinen Gärtner, Thibault, in sein Geheimnis eingeweiht, da ihm dieser ein Faß spanischen Wein zum Hochzeitsfeste besorgen soll. Thibault hat allerdings sein redseliges Weib, namens Margot, und den beschränkten Burschen Colin zu Mitwissern des sonst streng gehüteten Geheimnisses machen müssen, da er ihre Hülfe beim Transport des Fasses braucht. — Inzwischen hat Toinon, Angéliques Zofe, Léandre und dessen Diener, La Roze, von der Wegfahrt Orontes und der beiden Frauen benachrichtigt. Nichts Gutes ahnend, entschließen sich alle drei sogleich, Oronte

[1]) a. a. O. t. XIII, p. 146.

zu folgen, um Angélique aus seinen Händen zu befreien; niemand aber weiß, wohin sich jene begeben haben. Auch Damis, der Vormund Angéliques und Gönner Léandres, ist um das Heil des Mädchens besorgt und bereit, seine Hülfe in den Dienst seines jungen Freundes zu stellen. Der Versuch Léandres, mit Bitten und dem Versprechen hoher Belohnungen, schließlich sogar mit Drohungen und unter Anwendung von Gewalt Thibault und sein Weib zur Preisgabe des Geheimnisses zu bringen, mißglückt. Doch was der Gewalt nicht gelingt, der Zufall ermöglicht es. Am Abend wollen Thibault und Colin das Faß Wein in Orontes Landhaus schaffen. Da läßt plötzlich Colin den Schubkarren, auf den sie das Faß geladen haben, fallen; dabei gleitet das Faß herab, zerspringt, und der Wein läuft heraus. Alle Bemühungen, das völlige Auslaufen des Fasses durch Verstopfen mit Linnen zu verhindern, scheitern. Um wenigstens das wertvolle Gut nicht ganz nutzlos verrinnen zu lassen, beginnen Thibault und Colin den ausströmenden Wein in ihren Hüten aufzufangen und zu trinken. Nicht lange währt es, bis beide ob dem köstlichen Tranke das widerfahrene Unglück vergessen. La Roze, der in einem Versteck der ganzen Scene beigewohnt und die Wirkung des Weines an Thibault und Colin wahrnehmend, sofort die Möglichkeit erkannt hat, den Berauschten ihr Geheimnis zu entlocken, eilt, Léandre von dem Vorkommnis zu verständigen. Beiden gelingt es auch mit leichter Mühe, den Aufenthaltsort Angéliques zu erfahren. Léandre findet die Geliebte im Hause Orontes und zwingt, mit der Vollmacht Damis' ausgestattet, Orphise, in seine Heirat mit Angélique einzuwilligen. Auch Oronte, durch den Verlust des Weines und der Braut doppelt bestraft, muß sich fügen und seinem Nebenbuhler die schon für sicher gehaltene Beute überlassen.

Pal. eröffnet uns in seinem „Disc. sur le Secr. Rév.“,[1]) daß der große Schauspieler Raisin le cadet Br. und ihm eines Tages von einem Fuhrmann erzählt habe, der auf offener Straße den einem Fasse entlaufenen Wein getrunken habe, nachdem alle Anstrengungen, den Sprung jenes Fasses zu verstopfen, vergeblich gewesen wären. Dabei habe Raisin die Verzweiflung des Fuhrmanns einerseits, den Gefallen am Wein und dessen Wirkung andererseits so naturgetreu und so unendlich komisch ausgedrückt, daß sie alsbald auf den Gedanken gekommen wären, diese amüsante Scene für das Theater zu verwerten. Auch die Schwierigkeit der scenischen Darstellung, über die er, Pal., zunächst Bedenken geäußert habe, sei von Br., der denn auch binnen weniger Tage den Plan des Stückes fertig gehabt habe, als keineswegs hinderlich hingestellt worden.

Dies die Entstehungsgeschichte. Daß sich Br. und Pal. durch die Erzählung Raisins zur Abfassung einer Komödie angeregt fühlten, ist durchaus erklärlich; denn jene enthält natürliche Komik genug, um mit berechtigter Hoffnung auf Erfolg bearbeitet werden zu können. Tatsächlich ist auch im „Secr. Rév.“ die 19. Sc., in der eben das Unglück, das Thibault und Colin widerfährt, und die Art, wie sich beide zu

[1]) a. a. O. t. V, p. 52.

trösten wissen, dargestellt wird, die weitaus beste. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die zwei Helden, auf dem Boden liegend und vor Schmerz und Freude bald weinend bald lachend, einen drolligen Anblick boten; daß der berauschte Thibault, der den dahinfließenden Wein für den Rhein hält, um den er mit den Baiern kämpfen will, und der Tölpel Colin mit seinem Bauerndialekt dem Pariser Publikum so großen Spaß bereiteten, daß das „Secr. Rév." 12 mal aufgeführt werden konnte. Würde doch vielleicht noch heute jene drastische Scene ihre Wirkung auf das Sonntagspublikum nicht verfehlen. — Dieser einzige Vorteil einer humorvollen Situation jedoch, die noch dazu bedenklich an die Art gewisser moderner, effekthaschender Lustspielschreiber erinnert, und die auch nur Erfolg erzielt, wenn die besten Schauspieler ihre besten Kräfte in den Dienst der Sache stellen, kann für all das übrige Mißlungene nicht entschädigen. Dahin gehört nun im „Secr. Rév." vor allem die ganz flüchtig und ungeschickt durchgeführte Intrige. Die Scenen sind teilweise unmotiviert, ohne den leitenden Faden der Intrige, aneinander gereiht worden und entbehren außerdem jeglicher Komik. Betreffs des letzten Punktes weiß sich allerdings Pal. zu entschuldigen. Er findet es nämlich in seinem „Disc." (p. 52) ungerecht, daß das Parterre am liebsten gleich zu Beginn des Stückes zum Lachen gebracht werden möchte, und sagt weiter, daß das vielmehr ein Genuß wäre, zu dem man allmählich nur geführt werden dürfe. Geben wir auch eine gewisse Berechtigung dieser Behauptung zu, so kann trotzdem verlangt werden, daß die einleitenden Scenen interessante, sich stetig steigernde Handlung, lebhaften Dialog und wirksame Situationen enthalten. Jedenfalls hat im „Secr. Rév." Pal. seine eigenen Worte:[1] „*Un auteur remplit son devoir quand il expose nettement et agréablement son sujet avec action et vivacité*" nicht beherzigt.

Auch fein detaillierte, scharf umrissene Charaktere wird man vergebens suchen; ein Fortschritt in der Charakterisierung gegenüber dem „Conc. Rid." zeigt sich vielleicht in dem mit kräftigeren Strichen gezeichneten Liebespaar. Léandre weiß besser als Clitandre im rechten Augenblick zu handeln und ist nicht lediglich auf die Hülfe der Diener angewiesen, und auch Angélique ist nicht nur eine Puppe, die willenlos hin- und hergeschoben wird.

Für den Zuschauer mögen von Beginn des Stückes an Raisin als Thibault und de Villiers als Colin in ihren allerdings auch sehr dankbaren Rollen lebenswahre und originelle Gestalten gewesen sein; der Leser aber wird den 18 einleitenden Scenen und besonders der kläglichen Schlußscene nur mit geringem Interesse folgen. Daß Pal. selbst in der meisterhaften Darstellung der Hauptrolle den wesentlichsten

[1]) a. a. O. t. V, p. 53.

Grund der günstigen Aufnahme seines Stückes erblickte, beweisen die Worte:[1]) „*Cette bagatelle ne pouvait manquer d'avoir le succès qu'elle eut de la manière surprenante et agréable dont le rôle de Maître Thibault fut caractérisé: nous en fûmes étonnés, mon ami et moi. L'acteur y ajouta des grâces auxquelles nous n'avions jamais pensé et fit de cette espèce de manant, mais rusé, malin et goguenard . . . un ridicule excellent et original*".

Mit obigem stimmt auch im wesentlichen das Urteil der Frères Parfaict überein: „*Pal. avait raison de craindre l'événement de l'entreprise de l'Abbé de Br. Le conte de Raisin le cadet est plaisant, et l'on peut dire que les auteurs qui l'ont employé, l'ont bien comiquement rendu. Mais l'intrigue et les scènes qui conduisent à celle du secret révélé, tout en est froid et mal arrangé. En un mot, sans le jeu des grands acteurs qui représentèrent Thibault et Colin, la pièce serait peut-être tombée à la première représentation; mais, grâce à eux, elle en eut douze*".[2])

3. Le Grondeur.

Nach diesen zwei ziemlich unbedeutenden Anfangsdichtungen haben sich Br. und Pal. bereits mit ihrem dritten Werke zur Höhe ihres Schaffens als Komödiendichter erhoben. „Le Grondeur" ist ihr bestes Lustspiel. Die Begründung dieses Urteils, das mit dem schon erwähnten anfänglichen Mißerfolg des „Grond." in Widerspruch zu stehen scheint, lassen wir der Besprechung des Prologs und der Inhaltsangabe folgen.

Der von Pal.' Hand herrührende Prolog in Versform, „Les Sifflets", enthält in 5 Scenen einen lebhaften Meinungsaustausch folgender Personen: Eraste, Damon, Licidas, Mlle. Beauval und eines Gascogners, über die zu erwartende Aufnahme des „Grond." im Theater. Der Dichter Licidas, der auf Grund der völligen Urteilsunfähigkeit des Parterre ein Durchfallen seines Werkes für unvermeidlich hält, wird von den übrigen Personen wegen seines Pessimismus verspottet, mit Ausnahme von Eraste, welcher Licidas zustimmend sagt (t. II. p. 13):

Pour s'exposer sur la Scène
Il faut être avéré fou;
C'est s'aller rompre le cou,
La chute est toujours certaine.

Die Schauspielerin Mlle. Beauval, die mit einiger Komik die unglaubliche Angst und Verwirrung des Dichters bei den Proben und seinen Abscheu vor Musik schildert, — es wird hier übrigens das Wort Molières (Amph. I, 2):

Cet homme assurément n'aime pas la musique

citiert —, fordert den Gascogner, Leiter des Orchesters, auf, mit Rück-

[1]) a. a. O. t. V, p. 53.

[2]) a. a. O. t. XIII, p. 193.

sicht auf den Autor jegliche musikalische Begleitung zu unterlassen. Aber erst nach langem Sträuben gibt jener, von boshaften Absichten gegen Licidas erfüllt, ihren Bitten nach. Mlle. Beauval gelingt es nunmehr, den armen Dichter zu beruhigen, sodaß die Aufführung des Stückes ihren Anfang nehmen kann.

Bieten die „Sifflets" zweifelsohne, mit Ausnahme einzelner origineller Gedanken, wenig literarisch Wertvolles, — auch der Dialog leidet unter Breite und Schwerfälligkeit, und die Verse sind schwunglos und recht unregelmäßig —, so wird man doch die Anspielungen auf das Theaterleben jener nachmolièrischen Zeit mit Interesse lesen, im besonderen die oben schon angedeuteten Ausführungen Licidas' über die Gewohnheiten des Parterre. Wir bescheiden uns, die in erbittertem Tone gehaltene Ansicht des Dichters über das Unwesen der Sifflets in der „Comédie" wiederzugeben (Sc. 2):

C'est là que les ligues formées
Ayant élu pour chef quelque siffleur banal,
N'attendent que le signal
Des chandelles allumées,
Pour donner au Théâtre un assaut général.

Er verlangt schließlich, damit man nicht mehr zu sagen brauche:

Echouer par chagrin, réussir par hazard,
Est le destin commun aujourd'hui des spectacles,

daß unter Androhung großer Geldstrafen das Auspfeifen überhaupt verboten werde, worauf ihm Damon prompt antwortet:

Oh! je ne doute point que vous ne trouvassiez
Cette amende fort équitable,
Et surtout si le tiers en était applicable
Aux Auteurs disgraciés.

Die sich an diese Worte anschließende ausführliche, aber uninteressante Begründung der Notwendigkeit der „Sifflets" füllt den übrigen Teil dieser Scene aus.

In den drei Akten des „Grond." wird nun ein köstliches Bild von dem Charakter des Pariser Arztes Mr. Grichard, der sich selbst und seine Umgebung durch sein unausgesetztes Poltern quält und oft genug zur Verzweiflung bringt, entrollt. Der Rahmen der Komödie ist folgender:

Grichard hat die Hand seiner Tochter Hortense einem gewissen Mondor versprochen, während er für seinen Sohn Terignan Clarice, Tochter des alten Landedelmannes Mr. de St. Alvar, als Gattin ausersehen hat. Schon sind alle Vorbereitungen für die Doppelhochzeit getroffen worden; da fällt es plötzlich am Hochzeitstage seiner Kinder Mr. Grichard ein, seinen Plan dahin zu ändern, daß er Hortense einem idiotenhaften Gecken, Mr. Fadel, zum Weibe geben, er selbst aber Clarice heiraten will. Natürlich beschließen alle Betroffenen sofort, diese neuesten Heiratsprojekte zu hintertreiben; auch Hortenses Bediente, Catau, und

Mondors Diener, Lolive, bieten ihre Hülfe an. Daß mit guten Worten und Bitten bei dem „Grondeur" nichts zu erreichen ist, beweist der vergebliche Versuch Aristes, seinen Bruder von der neuen Absicht abzubringen. So bleibt nur ein Ausweg, derjenige der List. Mr. Grichard bietet selbst die Veranlassung zu dieser. Er hat seinen jüngsten Sohn, Brillon, der ihm eine unter Aufsicht seines Hauslehrers Mamurra angefertigte lateinische Arbeit vorzeigen will, ohne jeden Grund derartig gezüchtigt, daß jener voll Wut das väterliche Haus verlassen hat und nie wieder dahin zurückkehren will. Dieses Brillon und seiner Flucht hofft sich nun Catau, die Hauptanstifterin der Intrige, zur Ausführung ihrer List bedienen zu können. Vorher aber weiß sie noch einen anderen Rat. Sie kennt die große Abneigung ihres Herrn gegen alle rauschenden Festlichkeiten. Darauf bauend, veranlaßt sie Clarice, nicht nur in einem Gespräch mit ihrem zukünftigen Gatten diesem von den großartigen Vorbereitungen für ihre Hochzeit und ihrem Wunsche, jeden Tag nach der Hochzeit zu tanzen, vorzuschwärmen, sondern auch jenem einen Brief zu schreiben, in dem sie ihn auffordert, tanzen zu lernen. Gleichzeitig wird ein Tanzmeister in Grichards Haus geschickt, um den Arzt in die edle Kunst einzuweihen. Grichard, tatsächlich zum Tanzen gezwungen, bricht natürlich jede Beziehung zu der leichtfertigen Clarice sofort ab. So ist die erste Absicht, Grichard mit Clarice zu entzweien, erreicht und der Boden zum Gelingen der zweiten List, durch die Hortense von dem verhaßten Fadel befreit werden soll, bereitet worden. — Den inzwischen aufgefundenen Brillon hat man Mondor, der von jetzt an als Neffe des Herrn St. Alvar, sowie als Kapitän und Gouverneur in Diensten des Königs von Madagaskar auftritt, übergeben. Mr. Grichard aber wird mitgeteilt, daß Brillon ausgehoben worden sei und bereits am nächsten Morgen nach Madagaskar abgehen werde. Der unglückliche Vater will sofort zu dem Kapitän eilen, um seinen Sohn zu retten, doch weiß man ihn durch die Nachricht davon abzuhalten, daß er selbst in Gefahr geraten würde, mitgenommen zu werden, da man auch Ärzte für Madagaskar suche. Um seine Verzweiflung noch zu erhöhen, erscheint der als Soldat verkleidete Lolive und erinnert Mr. Grichard an sein einem Aumônier gegebenes Versprechen, einen kranken Herrn auf dem Lande aufsuchen zu wollen; dieser Herr aber, der ihn sofort erwarte, sei der Vicekönig von Madagaskar, sodaß er sich umgehend dahin einzuschiffen habe. Mr. Grichard ist vor Schreck völlig vernichtet und nur allzu gern bereit, die Bedingungen zu erfüllen, die der Kapitän im Auftrage des Herrn St. Alvar stellt, nämlich entweder selbst Clarice zu heiraten oder sie seinem Sohne Terignan zum Weibe zu geben. Infolge seiner traurigen Erfahrungen mit Clarice entscheidet er sich sofort zu letzterem. Aber auch das Anerbieten des Kapitäns, ihm Hortense als Gattin zu geben, wird von Mr. Grichard trotz vermeintlichen Sträubens seiner Tochter erfüllt. Der eilends herbeigerufene Notar setzt zwei Kontrakte auf, die nach Mr. Grichard alle beteiligten Personen unterzeichnen. Indem hierbei der Kapitän mit seinem wirklichen Namen, Mondor, unterschreibt, merkt der Grondeur, außerdem noch besonders von Catau über alles aufgeklärt, daß er das Opfer eines ungeheuren Betrugs geworden ist. Aber nichts läßt sich mehr ändern; Grichards Kinder haben ihr Ziel erreicht, und der Grondeur ergibt sich, alle verwünschend, in sein Schicksal.

Diese Darstellung der nichts weniger als einfachen Handlung läßt wohl keinen Zweifel daran übrig, daß es einer sehr geschickten Hand

bedurfte, um die Fülle des Stoffes in den engen Rahmen einer dreiaktigen Komödie zu bringen, ohne diese an Unübersichtlichkeit leiden zu lassen. Br. und Pal. haben nun solches Geschick nicht besessen, denn der Hauptfehler des Werkes, oder besser sein einziger größerer Fehler, besteht gerade in der Anlage des Planes. Doch mag gleich an dieser Stelle die Vermutung ausgesprochen werden, daß das Lustspiel in seiner ersten Gestalt von 5 Akten, wie es allein von Br.' Hand herrührte, auch in dieser Beziehung einwandfrei gewesen ist.[1]) Daß zum mindesten der „Grond." ursprünglich den jetzigen Fehler der Überfüllung des III. Aktes nicht aufzuweisen hatte, darf als sicher gelten. Wie Pal. zu der Verstümmlung des Werkes geführt wurde, und wie sich Br. über sie äußerte, ist oben bereits gesagt worden. Jedenfalls bleibt es bedauerlich, daß infolge Unauffindbarkeit des Originalmanuskripts heute jede Möglichkeit genommen ist, das Verhältnis der beiden Fassungen zu untersuchen. Auch Pal. hüllt sich ausnahmsweise betreffs dieses Punktes in Schweigen; er berichtet nur (Disc. sur le Grond., t. II. p. V), daß bei der Umarbeitung das Auftreten des Titelhelden, der früher, ähnlich wie Tartuffe, am Ende des II. Aktes erschien, in den I. Aufzug verlegt wurde. Mag dieser nun in Wirklichkeit noch mehr Änderungen unterworfen worden sein, so wenig wahrscheinlich das aus inneren Gründen auch ist, so hat er sicher unter jenen nicht gelitten. Der I. Akt enthält auch in der vorliegenden Form eine meisterhafte Exposition, wie übrigens von den Frères Parfaict,[2]) La Harpe,[3]) Hoefer,[4]) Fournel,[5]) Julleville[6]) u. a. ebenfalls anerkannt worden ist. Man wird nicht nur mit den Hauptpersonen des Stückes bekannt und mit ihren Charakteren bereits so vertraut, daß man sich eine Vorstellung von deren weiterer Betätigung machen kann, sondern auch der Gang der Intrige ist schon klar vorgezeichnet. Besonders wird von dem Titelhelden ein frisches, lebenswahres Bild entworfen. Außerdem ist der I. Akt durch lebhaften Dialog und geschmackvollen Stil ausgezeichnet, der in Sc. 7, dem Gespräch zwischen Grichard und seinem Bruder Ariste, in dem letzterer jenem seine unausstehliche Sucht zu schelten vorwirft, vollendete Form zeigt.

Im II. Akt indessen, dem es gewiß nicht an interessanten Momenten und gesunder Komik fehlt, und in dem sich auch die Handlung noch folgerichtig steigert, bis sie in der Hauptscene (17) — Grichard erhält nolens volens Tanzstunde auf Befehl seiner Braut — ihren Höhepunkt erreicht, beginnen sich bereits die Spuren jener von Pal. verübten Änderungen zu zeigen. Er enthält Scenen, die zwar an und für sich

[1]) Hierauf deutet ja auch die Äußerung Pal.' (Disc. sur le Gr., t. II, p. X): „*Cette pièce était infiniment meilleure en cinq actes*" hin.

[2]) a. a. O. t. XIII, p. 213. [3]) a. a. O. t. VI, p. 84. [4]) a. a. O. t. VII, p. 575. [5] a. a. O. p. 315. [6]) a. a. O. p. 566.

amüsant und geschickt ausgearbeitet sind, jedoch den Gang der Ereignisse hemmen; so Sc. 4, 6 und 9. Immerhin wird man den Überfluß dieser drei Scenen, gerade wegen ihres stellenweise köstlichen Humors, nicht so störend empfinden, wie die ganz ungewandte Anlage des III. Aktes.

Hier treibt und drängt ein Ereignis das andere, die Auftritte folgen sich oft ohne jeglichen Zusammenhang. Finden sich einerseits auch hier Scenen, die eben wegen der Überfüllung allenfalls unterbleiben konnten, so wird andererseits die wichtige und die Entscheidung herbeiführende zweite Intrige in drei kurze Auftritte hineingepackt, und nun gar gegen Schluß ist von Ordnung und planmäßiger Verarbeitung des Stoffes überhaupt nicht mehr die Rede. Was dem I. und vielleicht noch dem II. Akte Wert verleiht und sie als Teile einer höheren Komödie erscheinen läßt, geht so dem Schlußakte völlig ab, der durchaus den Charakter der Farce besitzt.[1])

Die Wahl des Sujets selbst ist glücklich. Die Idee, die unerhörte Willkür eines Tyrannen, der alle Bewohner seines Hauses in Furcht und Zittern erhält, zu schildern, ist originell[2]) und geeignet, in einer Charakterkomödie Gestalt zu gewinnen. Als solche ist auch der „Grond." stets angesehen worden, bis Fournel[1]) darauf hingewiesen hat, daß ein Grondeur weniger ein Charakter im wahren Sinne des Wortes ist, als eine Laune, „*une manière d'être*", und daß somit das Werk Br.' und Pal.' nur „*une pièce de demi-caractère*" genannt werden kann. Die Richtigkeit dieser Unterscheidung wird niemand bezweifeln wollen; man wird aber, den Intentionen der Dichter entsprechend, doch den „Grond." als Charakterkomödie beurteilen müssen. Alles deutet wenigstens auf jene Absicht hin: die streng konsequente Stellung des Hauptcharakters in den Mittelpunkt der Handlung, die peinliche Sorgfalt, mit der Br. und Pal. gerade diese Figur gestaltet haben, und die unverkennbare Tendenz, die allen gesellschaftlichen Forderungen hohnsprechende, widerliche Angewohnheit des Nörgelns zu korrigieren.

Die Intrige ist von den Dichtern sicher durchgeführt worden, wenn auch ihre Erfindung nicht eben kunstvoll ist. Wiederholt könnte man von grotesker Komik der Motive sprechen, wie sie in ähnlicher Weise in Molières „Fourberies de Scapin" und „Bourgeois Gentilhomme" anzutreffen ist. Die zweite List z. B., Grichard durch die Drohung, nach Madagaskar gehen zu müssen, zum Nachgeben zu zwingen, ist recht plump und weit herbeigeholt. Man denkt unwillkürlich: wie ist es möglich, daß ein so grundgelehrter Herr, wie es ja Mr. Grichard sein

[1]) cf. Fournel, a. a. O. p. 315: „*Le Grondeur, qui avait commencé en comédie, y tombe dans la farce pure, et dans la farce décousue*".

[2]) Lassen doch die Dichter Ariste zu seinem Bruder sagen (I, 7): „*Il est vrai, vous n'avez aucun de ces vices qu'on a joués jusqu'à présent sur le théâtre*".

soll und will, sich solche Gaukeleien vorspiegeln und sich auch nur einen Augenblick irre machen läßt! Umso überzeugender und daher wirkungsvoller ist ihr gegenüber der erste Teil der Intrige, der sich darauf erstreckt, Grichards Absicht, Clarice zu heiraten, durch die Herabwürdigung des Charakters seiner Braut zu verhindern. Betreffs einiger Einzelheiten dürften sich allerdings Br. und Pal. Rat bei Molière geholt haben. So ist z. B. die Idee, den unliebsamen Freier durch die Schilderung der Vergnügungssucht seiner Auserwählten abschrecken zu lassen, bereits in „Le Mariage Forcé“, Sc. 4, verwertet worden.

In der Charakteristik der Personen haben endlich die Verfasser des „Grond.“ ihr Bestes geleistet. Mit besonderer Kunst ist der Charakter des Titelhelden, dessen Zeichnung natürlich die meiste Sorgfalt zu widmen war, dargestellt worden. Mr. Grichard bietet sich unseren Blicken als ein Mann dar, der sich darüber ärgert, daß er nicht immer Grund hat, mit seiner Umgebung unzufrieden zu sein; der trotz allen Wohlstandes und Glückes, das ihm seiner Hände Werk geschaffen, sich dessen nicht erfreut, sondern sich selbst und alle, die mit ihm zusammenleben müssen, peinigt und ihnen ohne jeden Grund das Leben zur Hölle macht. Er ist ein Mensch, den oft ein wahres Nichts zur hellen Wut bringt, und der ein trauriges Vergnügen darin findet, unaufhörlich zu poltern, sodaß der Vorwurf Aristes (I, 7): „*Vous vous fâchez de n'avoir pas de quoi vous fâcher*“ durchaus berechtigt ist. Und dieser Charakter ist von Br. und Pal. meisterhaft konsequent durch die ganze Komödie hindurchgeführt worden; schimpfend und fluchend betritt Mr. Grichard im I. Akte die Bühne, mit Verwünschungen aller Art verläßt er sie im letzten. Er erscheint nicht nur so, wie ihn uns Catau vorher beschrieben hat (I, 2), als „*terrible mortel*“ oder „*orage, tempête, grêle, tonnerre et quelque chose de pis*“ (I, 5), bei dessen Kommen der Ruf „*sauve qui peut*“ angebracht ist, sondern er bleibt sich auch als solcher unverändert gleich, sodaß ihm wiederum Catau am Schlusse der Komödie bei seinem Weggang den frommen Wunsch nachsenden kann: „*Que le Grondeur se pende, s'il veut*“ (III, 16).

Es mag auffallen, daß die Dichter als Träger der Titelrolle einen Arzt aussuchten. Ein Grund hierfür dürfte vielleicht der sein, daß sie so ihrem Helden einige lächerliche Züge mehr geben konnten, nachdem einmal seit den Molièrischen Satiren jener unglücklichen Gilde ein gewisser Stempel der Lächerlichkeit aufgedrückt worden war. Es fehlt wenigstens nicht an Anspielungen, die auf jene Annahme schließen lassen. Oder sollte man Aussprüche wie (II, 4): „*Le malade s'est impatienté; et voyant que Mr. Grichard tardait trop à venir, il est parti sans son ordre*“, und die Antwort Lolives auf Cataus Frage: „*Il l'a trouvé mort?: Cela lui arrive tous les jours!*“, oder endlich die Ergänzung der Worte Grichards (III, 16): „*Morbleu il en coûtera la vie à plus de*

quatre“ durch „*De ses malades peut-être*“ anders als auf Verhöhnung des Standes der Ärzte gerichtet deuten? Lassen indessen auch solche Äußerungen erkennen, daß Br. und Pal. in den Fußstapfen des Dichters des „Monsieur de Pourceaugnac“ und des „Malade Imaginaire“ wandelten, so kann ihnen doch nicht der Vorwurf blinder Nachahmung gemacht werden. Zu den vielen neuen Zügen, die der „Grond.“ enthält, gehören gerade nicht zuletzt die Ausfälle gegen das Heer von Kurpfuschern und Quacksalbern, die in jenen Tagen ihr Unwesen trieben, trotzdem dieses Thema von Molière nahezu erschöpft worden zu sein scheint.

Bezüglich der wahren und folgerichtigen Zeichnung ihrer Charaktere reiht sich das verschmitzte Dienerpaar Catau und Lolive würdig dem Grondeur an. Beide sind Gestalten, die einer Toinette, Martine, Dorine oder einem Scapin, Sylvestre, Lépine u. a. m. nicht nachzustehen brauchen. Als Hauptträger der Intrige mußten sie von den Dichtern mit besonderer Schlagfertigkeit und Gewandtheit, sich in allen neu eintretenden Situationen rasch zurecht zu finden, und last not least mit einer reichlichen Dosis Geriebenheit ausgestattet werden. Daß ihnen auch alle diese Eigenschaften verliehen wurden, beweist das Geschick, mit dem der Grondeur von ihnen genasführt wird. Der schmähliche Betrug, dessen sie sich zur Erreichung ihres Zweckes bedienen, braucht sie nicht in unseren Augen zu erniedrigen, denn Catau und Lolive handeln in guter Absicht, und bekanntlich heiligt der Zweck auch die Mittel.

Die beiden Liebespaare kommen auch im „Grond.“ wenig zu Worte und noch weniger zu Taten; ihre Geschicke werden allein von dem listigen Dienerpaar bestimmt; nur Clarice kann in einigen Auftritten, namentlich in der urkomischen Tanzscene, ihre Zungengewandtheit und Verstellungskunst zur Geltung bringen.

Größer ist die Rolle, die Ariste, eine Molièrische Gestalt, spielt. Seine gediegenen Ansichten und klaren Reden kontrastieren wirkungsvoll zu dem aufgeregten Wesen seines Bruders Grichard und geben dem Stück stellenweise einen ernsteren Inhalt.

Endlich haben die Dichter in dem lächerlichen Mr. Fadel das Bild eines halb blödsinnigen, dabei aber eingebildeten, geckenhaften Nichtstuers treffend zu zeichnen gewußt.

Und nun noch einige Bemerkungen über das Verhältnis der beiden Verfasser zu einander. Wie zu erwarten, hat auch an der Entstehung des „Grond.“ Br. den Hauptanteil gehabt. Er sagt selbst in einem Briefe an Pal.: „*Le Grondeur, le Muet, l'Important et les Empiriques, sont véritablement mes enfants*“, und zwar als Antwort auf ein von gewissen schlecht unterrichteten Personen verbreitetes Gerücht, daß nicht er, sondern Pal. der Verfasser des „Grond.“ sei. Außerdem hat Pal. im „Disc. sur le Grond.“ (t. II, p. V) einige Angaben hinterlassen, aus

denen hervorgeht, wie wenig dieser an der ersten Fassung mitgearbeitet hat. Ihnen zufolge sind nicht nur die Wahl des Helden, — den ursprünglichen Namen „Le Chagrin“ hat allerdings Br. auf Pal.' Anraten geändert —, und der Aufbau der Handlung Erfindung Br.'.[1]) sondern auch die Ausarbeitung des Entwurfes ist hauptsächlich dessen Werk, wie Pal.' Worte: „*Mon associé y travailla avec mes petits secours et en vint à bout*“ beweisen. Der Ausdruck „*petits secours*“ ist auch durchaus zutreffend, denn diese bestehen nur in zwei Scenen (III, 2 und 5): Gespräch zwischen Catau und Fadel, bez. zwischen Grichard und Mondor, dessen Schlußworte: „*Prenez deux ou trois fois seulement aussi mal votre temps avec elles (les femmes) que vous le prenez avec moi, elles vous haïront plus que tous les diables*“, wie übrigens manche andere Wendung im „Grond.“, sprichwörtlich geworden sind. Wieviel umfangreicher andererseits Pal.' Anteil an der Umarbeitung des „Grond.“ war, braucht nicht noch einmal erörtert zu werden.

Wie ebenfalls schon gesagt wurde, fand der „Grond.“ bei der Erstaufführung die denkbar ungünstigste Aufnahme.[2]) Erst nachdem das Werk auf Empfehlung des Prinzen Condé hin am Hofe, und zwar unter großem Beifall, aufgeführt worden war, erlangte es die verdiente Anerkennung. Von diesem Tage an wurde die erst so arg geschmähte Komödie Br.' und Pal.' auf lange Zeit hinaus eine der bekanntesten[3]) und beliebtesten, die jemals über die französische Bühne gingen.

4. Le Muet.

Das gleichfalls im Jahre 1691 erstmalig[4]) aufgeführte Lustspiel „Le Muet“ ist das letzte gemeinsame Werk Br.' und Pal.' Nähere Mitteilungen über ihren beiderseitigen Anteil an seiner Schöpfung haben die Verfasser nicht hinterlassen. Pal. begnügt sich mit der Bemerkung („Disc. sur le Muet“, t. II. p. 105): „*J'eus le bonheur d'imaginer le premier un Muet. Cette idée me rit. . . . Peut-être que quelque chose de meilleur aurait été inventé par mon camarade, qui étant né sous un beau ciel, a une imagination dont la vivacité ne dément pas le feu de son terroir; mais enfin la complaisance qu'il avait pour moi le fit arrêter à mon idée d'un Muet. Je le laissai le maître de la Fable, en suivant son original autant qu'il lui serait permis; et quand il en eut fait l'esquisse, nous*

---

[1]) Lemaître, a. a. O. p. 242, bringt den „Esprit de Contradiction“ von Dufresny in ursächlichen Zusammenhang mit dem „Grond.“, übersieht aber dabei daß jenes Werk erst 1700, der „Grond.“ hingegen 1691 aufgeführt wurde.

[2]) Im „Disc. sur le Gr.“ führt Pal. eine Reihe von Gründen an.

[3]) Pal. behauptet sogar (Disc. sur le Gr., Ausg. von 1722, p. 188): „*Tout le monde la sait aujourd'hui par cœur*“.

[4]) Der Erfolg des „Muet“ war ein mittlerer. Die Frères Parfaict (a. a. O. t. XIII. p. 217) berichten von 11 Aufführungen.

travaillâmes tous deux, tantôt séparement, tantôt ensemble, à faire sur ce modèle une pièce pour notre Théâtre".

Jenes hier geheimnisvoll angedeutete, an anderer Stelle jedoch von Pal. genauer bezeichnete „original" ist der „Eunuchus" des Terenz. Wir wollen kurz den Inhalt des römischen Werkes angeben, um veranschaulichen zu können, daß Br. und Pal. die Grundzüge der Fabel des „Muet" jenem entnahmen.

Ein athenischer Jüngling, Phaedria, liebt die Hetäre Thais, die von einem anderen Liebhaber, Thraso, eine junge Sklavin von ausgezeichneter Schönheit zum Geschenk erhält. Sein Bruder Chaerea sieht dieses Mädchen, namens Pamphila, durch einen glücklichen Zufall auf der Straße, als sie gerade zu der neuen Gebieterin geführt wird, und sofort wird er von dem lebhaften Wunsche, sie zu besitzen, ergriffen. Zu diesem Zwecke faßt er mit seinem Sklaven den Plan, sich selbst statt des Eunuchen, den sein Bruder der Geliebten zum Geschenk bestimmt hat, in deren Haus führen zu lassen, um seiner Angebeteten näher zu kommen. Diese Nähe aber verführt das heiße Blut. Da sich jedoch glücklicherweise hinterher durch Zeugen und Dokumente herausstellt, daß Pamphila von freier athenischer Geburt ist, so verweigert sein Vater die Verheiratung mit ihr nicht.

Im „Muet" ist nun diese Fabel in folgender Weise modernisiert worden: Der Baron d'Otigny will den älteren seiner beiden Söhne, Timante, mit der Hand der Tochter des Marquis de Sardan, seines alten Freundes, beglücken. Timante jedoch, der bereits seine Liebe einer jungen verwitweten Gräfin geschenkt hat, zeigt sich dem Wunsche des Vaters nicht geneigt, sodaß dieser ihn enterben will; außerdem schlägt der Baron nunmehr seinen zweiten Sohn, Le Chevalier, dem Marquis als Eidam vor. Trotzdem Timante, von Eifersucht gequält, da die Comtesse einen Schiffskapitän bei sich aufgenommen hat, sich mit der Geliebten veruneinigt hat, sucht er ihr doch ihren der neuesten neapolitanischen Mode entsprechenden Wunsch, einen stummen Diener zu besitzen, zu erfüllen und beauftragt seinen Diener, Frontin, ihm einen solchen zu verschaffen. Dieser aber findet keinen Stummen und macht daher einem eben erst in Neapel angekommenen, von niemand gekannten Menschen, der sich Simon nennt und Jude zu sein vorgibt, den Vorschlag, jene Rolle eines Stummen zu spielen. Simon stimmt nach längerem Zögern zu und wird nun Timante vorgestellt, der ihn denn auch, den Betrug nicht ahnend, der Comtesse zuführen will. Diese hat inzwischen ihren Liebhaber durch die Nachricht zu versöhnen gewußt, daß der Kapitän nicht Timantes Nebenbuhler, sondern nur ein alter Freund wäre, der ihrem Schutze Zaïde, ein junges Mädchen von unbekannter Herkunft, das von ihm auf einer seiner Reisen aus den Händen eines Korsaren befreit worden wäre, anvertraut hätte. Die schöne Zaïde nun hat bald nach ihrer Ankunft die Aufmerksamkeit Le Chevaliers, dem auch an der von seinem Vater gewünschten Heirat mit der Tochter des Marquis von Sardan nichts liegt, erregt und ihn zu heißer Liebe entflammt. Indessen weiß er nicht, wie er sich Zaïde im Hause der Gräfin nähern soll. In seiner Not sucht er bei Frontin Hülfe, der ihm prompt vorschlägt, an Simons Stelle als stummer Diener bei der Gräfin in Dienste zu treten. Sofort ist natürlich Le Chevalier hierzu bereit; kaum aber im gräflichen Palast angelangt, kann er sich nicht beherrschen und entdeckt sich Zaïde, die auch die

Liebe des Jünglings erwidert. Der Baron, über das rätselhafte Verschwinden seines Sohnes stark beunruhigt, erfährt endlich von Frontin dessen Aufenthalt, zugleich freilich die niederschmetternde Botschaft, daß Le Chevalier stumm geworden ist, und zwar, nach Frontins Meinung, eben infolge seiner Liebe zu Zaïde. Der untröstliche Vater will ärztlichen Beistand anrufen und erhält solchen durch einen berühmten, von Frontin ihm empfohlenen, französischen Arzt, als welcher aber in Wirklichkeit der verkleidete Frontin auftritt. Dieser gibt dem Baron den Rat, Le Chevalier mit Zaïde zu vermählen, da sonst eine Heilung ausgeschlossen sei. Der Baron ist von dieser Weisheit völlig überzeugt, nicht aber der Kapitän, der sich weigert, Zaïde einem Stummen zum Weibe zu geben. Inzwischen hat die Gräfin, die zwar die wachsende Zuneigung ihres Schützlings zu Le Chevalier bemerkt, diesen aber noch nicht als Bruder Timantes erkannt hat, aus dem ersten Grunde den vermeintlichen Stummen aus ihrem Dienste entlassen. Da wird endlich durch Simon, der sich mit Frontin entzweit, dessen Betrug aufgedeckt, Simon selbst aber vom Kapitän, Zaïde und dem Marquis als der Sizilianer Griffon erkannt, dessen Schwester Zaïdes Amme war. In seinem Besitze findet man Zaïde gehörige Kleinodien, und diese wiederum führen dazu, daß Zaïde für die längst tot geglaubte Tochter des Marquis befunden wird, dem das Mädchen als zweijähriges Kind auf der Seereise von Neapel nach Palermo von Korsaren geraubt worden ist, aus deren Händen es eben jener Kapitän befreit hat. Überglücklich, seine Tochter wiedergefunden zu haben, gibt sie der Marquis sofort Le Chevalier zur Gattin, und auch der Baron sträubt sich nicht länger gegen die Vermählung Timantes mit der Gräfin, deren Dienerin, Marine, ihren Geliebten und Helfershelfer, Frontin, heiraten darf.

Die sich bei einem Vergleich der beiden Inhaltsangaben von selbst darbietenden Übereinstimmungen einzeln hervorzuheben, erscheint überflüssig, jedoch nicht der Hinweis auf die wesentlichen Änderungen, denen Br. und Pal. die übernommene Fabel unterziehen mußten, wenn sie aus der römischen Sittenkomödie ein modernes französisches Intrigenlustspiel machen wollten. Hatte doch schon Terenz, in der Erkenntnis, daß der nicht mehr originale griechische Stoff[1]) die Zeitgenossen nicht hinreichend fesseln würde, jenen verändert, d. h. durch die Einreihung der Gestalt des ruhmredigen und eitlen Thraso und derjenigen seines widerlichen Schmeichlers Gnatho erweitert. Durch sie hat er freilich seinem Werke einen Inhalt gegeben, der das ethische und aesthetische Empfinden jedes modernen Menschen schwer beleidigen würde. Wenn z. B. Phaedria seinem Nebenbuhler Thraso die Geliebte auf zwei Tage abläßt und es schließlich durch die kupplerische Vermittlung eines Sklaven fertig bringt, sich mit jenem abwechselnd in den Besitz des Mädchens zu teilen, so ist er eben nach unseren sittlichen Begriffen eine Persönlichkeit, deren Darstellung auf der Bühne unmöglich ist. Hier also war zuerst die verbessernde Feder anzusetzen, wenn Br. und Pal. dem Zeitgeschmack gerecht werden und nicht das

[1]) Bekanntlich verarbeitete Terenz die Komödien „*Ενηδυχος*“ und „*Χόλαξ*“ Menanders in seinem „Eunuchus“.

Los La Fontaines teilen wollten, der mit seinem „Eunuque“, einer fast wörtlichen Übersetzung des lateinischen Originals, trübe Erfahrungen gemacht hatte. Die Leidenschaft Phaedrias, dem im „Muet“ Timante entspricht, mußten sie vor allem veredeln und ihr Objekt, die römische Hetäre Thais, in ein reiner Liebe würdiges Geschöpf verwandeln. So entstand die Comtesse, während die französischen Bearbeiter den Namen ihres Urbildes der jungen Unbekannten, die bei Terenz Pamphila hieß, beilegten. Des weiteren erkannten Br. und Pal., daß der Plan, einen Kastraten, und noch dazu als Titelhelden, auftreten zu lassen, unzeitgemäß sein würde; Pal. begrüßte deshalb mit nicht geringer Freude und Stolz seine Idee, jenen durch einen Stummen zu ersetzen, und auch Br. fand diese Änderung geeignet. Einer ganz besonders gründlichen Umarbeitung bedurfte ferner die Figur jenes Thraso, der unter der sorgsam zurechtputzenden Hand Br.' seine klassischen Untugenden ablegte und aus dem Wüstling zu einem väterlichen Freund und Berater der Gräfin und zum Retter und Beschützer eines unschuldigen Mädchens erwuchs. Die Rolle des Schmeichlers und Kupplers Gnatho wurde, da sie lediglich für römische Verhältnisse von Interesse sein konnte, gestrichen, und an ihre Stelle trat die übrigens auch überflüssige des Dieners Gusman. Um endlich auch die bei Terenz zu recht bedenklichem Abschluß gebrachte Liebe des jugendlich ungestümen Freiers Chaerea, der sonst mit Le Chevalier vollkommen gleiche Charaktereigenschaften zeigt, mit modernen sittlichen Forderungen in Einklang zu bringen, wurde ihr jener verhängnisvolle Ausgang genommen und dem französischen Publikum in Zaïda und Le Chevalier ein sich durchaus innerhalb der Grenzen des Anstandes bewegendes Liebespaar vor Augen geführt. Außerdem hielten es Br. und Pal. für angebracht, die schöne Unbekannte, die im „Eunuchus“ als Schwester des reichen Gutsbesitzers Chremes erkannt wird, zum Mitglied einer adligen Familie, zur Tochter des Marquis de Sardan, zu machen.

Weniger glücklich als in diesen principiellen Änderungen, — auf einige Abweichungen in Einzelheiten wird gelegentlich noch hingewiesen werden —, an denen wir nichts auszusetzen wüßten, verfuhren Br. und Pal. bei der Verteilung des derart umgestalteten Stoffes. Die Dichter haben für sie 5 Akte für erforderlich gehalten, die Handlung aber so forciert, daß sie bereits im III. Akte mit dem Höhepunkt ihren eigentlichen Abschluß erreicht. Die Intrige, die bezweckt, den Baron zur Einwilligung in die Vermählung seines Sohnes Le Chevalier mit Zaïde zu bringen, gelangt hier an ihr Ziel. Mit diesem Augenblicke hört das Interesse an den Geschicken der Personen auf. Im IV. und V. Akte handelt es sich nur noch um die Aufdeckung des Frontinschen Betrugs und die Herbeiführung der Erkennung Zaïdes. Unseres Erachtens hätten beide Episoden in einigen dem III. Akte anzuhängenden Scenen

hinreichend dargestellt werden können, ohne daß dieser deshalb, wie im „Grond.“, überfüllt worden wäre

Auch die Durchführung der Handlung ist nicht einwandfrei. Wir weisen zunächst auf die unkünstlerische Art hin, auf die die Person des Stummen in ihren Gang eingeführt wird. Le Chevalier wirbt nicht in offener, männlicher Weise um die Liebe Zaïdes, sondern sucht sich ihr durch List und Betrug zu nähern. Er muß sich sogar dazu hergeben, seinen Vater zum Narren zu halten, und sich zur Erreichung dieser Absicht von seinem Diener abhängig machen. — Des weiteren erscheint uns das Fehlen der Person der Tochter des Marquis, für die sich beide Söhne des Barons so wenig erwärmen können, tadelnswert; und zwar ist diese Abneigung umso mehr unmotiviert, als Br. und Pal. nicht ein Wort über das Wesen der Unglücklichen verlieren. Derselbe Vorwurf trifft die Herbeiführung der Lösung des Konflikts. Völlig unmotiviert erscheint auf einmal ein Mann, der sich übrigens erst später als Simon herausstellt, und enthüllt dem so schwer getäuschten Baron das ganze Lügengespinst, das man um diesen gewoben hat. Ebenso unvermittelt erkennen plötzlich der Kapitän, Zaïde und der Marquis in Simon das Individuum, das die Zaïde gehörenden Juwelen stahl.

Terenz hat die zwei letzten Fehler seiner Nachahmer glücklich vermieden. Im „Eunuchus“ wird die Lösung des Knotens auf logische, sich aus den Verhältnissen notwendig entwickelnde Weise herbeigeführt, indem Parmeno, der Stifter alles Unheils, von seinem Herrn, Laches, auf frischer Tat ertappt und in grenzenloser Furcht zum Geständnis seiner Schuld bewogen wird. Ferner werden dem Chremes wichtigere Anhaltspunkte zur Erkennung seiner verloren geglaubten Schwester gegeben.

Die Intrige wird geschlossen und zielbewußt geführt. Die intrigierende Partei spielt dem arglosen Baron einen Streich nach dem anderen und zieht mit jeder Scene das Lügengewebe dichter um ihn. Mit besonderem Eifer widmet sich Frontin der übernommenen Aufgabe. Frisch, unentwegt und rasch entschlossen geht er ans Werk; *„il n'y a pas de temps à perdre“* ist seine Losung. So werden sich auch seine Reden nicht in weitschweifigen Erörterungen ergehen, wie überhaupt der „Muet“ durchaus frei von ermüdenden Längen ist.[1])

Von den vielen Scenen, die voll Leben und Bewegung sind, seien nur genannt: I, 7, II, 3, die übrigens Sc. 4 des II. Aktes vom „Eunuchus“ fast sklavisch nachgeahmt ist, III, 8, 9 und 13. Namentlich die letzterwähnte, in der Frontin dem Baron ärztlichen Rat erteilt, ist wegen ihrer natürlichen, in der Situation selbst begründeten Komik und des

[1]) Auch dem von Lemaître über den „Muet“ gefällten Urteil, mit dem dieser übrigens vereinzelt dasteht, können wir nicht beistimmen. Er sagt (a. a. O. p. 242) nur: *„Le Muet“ est une imitation traînante de l'Eunuque“*.

flotten Dialogs geradezu köstlich. Gleichzeitig bot sie den Dichtern Gelegenheit, ihre Ausfälle gegen den ärztlichen Stand zu wiederholen; denn ein solcher liegt vor, wenn der Baron auf den Vorschlag Frontins, einen berühmten, zur Zeit in Neapel weilenden Arzt aus Frankreich zu Rate zu ziehen, erwidert: „*Et s'il était un habile homme, serait-il sorti de son pays? les bons médecins y sont si rares*“! Bemerkt sei noch, daß zwar die nähere Ausführung der 13. Sc., nicht aber die ihr zu Grunde liegende Idee original ist. Sicher hat Br. und Pal., als sie Frontin sich als Arzt verkleiden ließen, die bekannte 14. Sc. des III. Aktes vom „Malade Imaginaire“ vorgeschwebt, in der Toinette in ärztlichem Gewande erscheint. Ihr Vorbild haben sie allerdings, namentlich wegen zu starker Übertreibung, nicht erreicht. Den Glanzpunkt des „Muet“ bildet endlich die 9. Sc. des IV. Aktes, in der der vermeintliche Stumme, Simon, von Frontin gereizt, seine Rolle vergißt und plötzlich zum Entsetzen aller zu sprechen beginnt. Ist auch diese überaus drollige Situation lediglich auf äußere Wirkung berechnet, so zeugt doch schon ihre Erfindung von der reichen Begabung der beiden Verfasser.

Noch mehr läßt sich diese wiederum in der Zeichnung der Charaktere erkennen. Der Baron ist allerdings eine Karikatur. Man wird vor allem seine maßlose Leichtgläubigkeit unpsychologisch finden; aber die Blüten, die sie zeitigt, sind doch köstlich. Man muß lachen, wenn sich der Baron, für den Frontin schließlich nur noch Ausdrücke, wie III, 10: „*voilà un homme bien facile à duper*“, oder IV, 12: „*voilà ma dupe tout du long dans mes panneaux*“, übrig hat, von diesem und Marine hellen Blödsinn vorschwatzen läßt; z. B. V, 6: „*Les médecins ont dit qu'il n'est rien de si bon pour faire revenir la parole que la compagnie d'une femme*“, worauf der diese Worte mit anhörende, allein vernünftige Kapitän sehr richtig antwortet: „*Eh bien! va-t'en dire de ma part à tes médecins qu'ils lui ordonnent leurs filles pour le guérir*“.

Überhaupt entwickelt sich stets aus dem grellen Gegensatz der Charaktere des Barons und Frontins eine natürliche und von unwiderstehlicher Wirkung begleitete Komik. Namentlich die Schlagfertigkeit des letzteren bringt eine Fülle der witzigsten Einfälle hervor. Mehr als einmal gerät Frontin in eine fatale Situation; immer aber weiß er mit einem „coup de maître“ gewandt der Gefahr in Gestalt exemplarischer Bestrafung zu entrinnen. Br. und Pal. haben in dieser prächtigen Figur[1]) einen wirklich hervorragenden Repräsentanten der Dienerrollen geschaffen. An ihrer Darstellung konnte jedenfalls ein guter Schauspieler seine Kunst zeigen, und wenn wir hören,[2]) daß Raisin le cadet jene Aufgabe übernahm und zur glücklichen Lösung brachte, so können wir uns seine

[1]) Fournel sagt von Frontin (a. a. O. p. 317): . . „*On pourrait le prendre pour le frère ainé du Crispin de Regnard*“.

[2]) Les Frères Parfaict, a. a. O. t. XIII. p. 247.

Wahl, aber auch seinen Erfolg durchaus erklären. Übrigens werden auch die anderen Darsteller, so La Grange (in der Rolle des Barons d'Otigny), Guérin (Marquis de Sardan), Raisin l'aîné (Timante), Dlle. Raisin (Zaïde), Dlle. Le Comte (La Comtesse), Dlle. Beauval (Marine) und La Thorillière (Le Chevalier) das Ihrige zu einer vollendeten Aufführung beigetragen haben. Ist doch auch der Gestaltung fast aller dieser Charaktere Beifall zu zollen.

So ist der Kapitän das treue und vollständige Bild eines rauhen, polternden Seemannes, dem aber ein warmes, mitfühlendes Herz in der Brust schlägt, und dessen barsche, markige Worte gesunde Ansichten enthalten. Hat ihn auch der Beruf zu einem rauhen und wenig formgewandten Manne gemacht, so überschreitet er dennoch mit seinen gewiß kraftvollen Ausdrücken nie die Grenzen des Zulässigen; wie im „Grond." bleibt auch in dieser Komödie die Dezenz der Sprache durchaus gewahrt.

Betreffs seiner vernünftigen Anschauungen ist der Marquis eine dem Kapitän verwandte Natur. Um ihn aber von diesem in einem wesentlichen Punkte zu unterscheiden, ließen die Dichter den Marquis, eine ernste, würdige und dem Frontinschen Hokuspokus anfänglich mißtrauisch gegenüberstehende Persönlichkeit, schließlich doch in seinen Ansichten wankend werden, während der Kapitän unerschütterlich an seiner erstgefaßten Meinung über Frontin festhält.

Timante erscheint als Liebhaber recht wankelmütig; im übrigen aber besitzt er eine durchaus gediegene und ehrenhafte Gesinnung, die ihn nur mit Widerwillen den Manipulationen seines Dieners zuschauen und in dessen Entschuldigung (V, 2): *„Un menteur est aussi nécessaire dans les mariages qu'un notaire"* keinen genügenden Grund für all die Betrügereien finden läßt. So ist Timante, der stolz von sich sagen kann: *„Je ne veux point au moins me servir d'un mensonge"*, der würdigere der beiden Söhne des Barons, denn Le Chevalier nimmt es mit der Gewissenhaftigkeit nicht genau, sondern macht skrupellos in der Täuschung seines Vaters mit Frontin gemeinsame Sache. Immerhin ist dieser Charakter Br. und Pal. gut gelungen; er ist entschieden nach der Natur gezeichnet, denn er setzt sich aus Zügen zusammen, die die glücklichste Phantasie nicht erfinden, sondern nur scharfe Beobachtung liefern kann. Und das Leben bot unseren Dichtern, ebenso wie Terenz, sicher genug Gestalten dar, die in der Befriedigung ihrer Leidenschaften den Hauptzweck ihres Daseins erblicken, um nach diesen Vorbildern einen Le Chevalier, bez. Chaerea zu schaffen. Allerdings handelten Br. und Pal. in anderer Absicht als der römische Meister. Die tiefere Bedeutung, die letzterer der Einführung des Chaerea beilegte, nämlich an einem Beispiel warnend zu zeigen, wie jugendlicher Leichtsinn zu schweren Folgen führen kann, verbanden die Dichter des „Muet" mit

derjenigen Le Chevaliers nicht. Vielleicht würde auch Molière im Sinne des Terenz jenen Charakter aufgefaßt haben; der „Muet“ aber ist frei von jeder erzieherischen Tendenz

Die Charakteristik der weiblichen Personen erscheint uns weniger scharf und bestimmt. Voll warmen Lebens ist nur die Dienerin Marine, die als Ebenbild der Catau des „Grond.“ und so mancher Figuren Molières treulich ihrem Geliebten bei der Durchführung der Intrige hilft und dank ihrer großen Zungengewandtheit und Geistesgegenwart jenem mehr als einmal als rettender Engel erscheinen kann. — Während sich das muntere, frische Mädchen gleich in der ersten Scene die Sympathien der Zuschauer erwirbt, vermögen die Gräfin und Zaïde nur geringes Interesse zu erwecken. Bei ihrer Gestaltung haben sich die Dichter einer gewissen Schablone nicht zu enthalten gewußt. Der Gräfin, einer kalten, zurückhaltenden, auch in Augenblicken größter Erregung die Fassung nicht verlierenden Natur, fehlt selbst in den Gesprächen mit dem Geliebten, Timante, jegliches Temperament, und gar Zaïde ist eine völlig empfindungslose Puppe. Von Anmut und Liebenswürdigkeit, die Le Chevaliers leidenschaftliche Liebe zu Zaïde erklärlich erscheinen lassen würden, findet sich bei dieser keine Spur. Mit übertriebener Schüchternheit weist sie in den wenigen Scenen, in denen sie auftritt, die ungestümen Bewerbungen des Jünglings mit dürren Worten ab. und erst in der Erkennungsscene verrät sie einige Teilnahme an dem, was in ihrer Nähe vorgeht. — So ist es nicht zu verwundern, daß sich gerade in den Auftritten, die durch Zaïdes Gegenwart ausgezeichnet sind, der Dialog nicht über Phrasen erhebt, ganz im Gegensatz zu dem größten Teile der Komödie, deren Zierde ein ungemein frischer und pikanter Dialog bildet, der sich teils zu höchster Leidenschaftlichkeit steigert, teils in schönem Gleichmaß bewegt, teils aus übersprudelnder Laune hervorzugehen scheint, jedenfalls aber stets dem Inhalt des Gesprächs angepaßt ist.

B. Die Lustspiele de Brueys'.

1. La Force Du Sang, oder Le Sot Toujours Sot.

Während Pal. mit seinem Scheiden aus Paris im wesentlichen auch seine Tätigkeit als Lustspieldichter beschloß, hat der Abbé de Br. dem französischen Theater noch eine Reihe von mehr oder weniger wertvollen Komödien geschenkt. Allein im Jahre 1693 entstanden zwei Werke: „Le Sot toujours sot“ und „L'Important“, auf deren Gestaltung wohl auch Pal. noch einigen Einfluß ausgeübt hat, ohne daß man deshalb von wirklichem gemeinsamem Schaffen sprechen könnte.

Der Einakter „Le Sot toujours sot“, oder „Le Baron Paysan“ liegt in der Fassung, in der er am 3. Juli 1693 aufgeführt wurde, nicht mehr

vor. Er ist weder in den Ausgaben der Werke Br.' und Pal.' gedruckt, noch als Manuskript überliefert worden.[1]) So lassen sich auch über das Verhältnis dieses Einakters zu der in den Ausgaben enthaltenen, von Br. in seinen letzten Lebensjahren gedichteten und erst nach seinem Tode, am 21. April 1725, aufgeführten dreiaktigen Komödie „La Force du sang", oder „Le Sot toujours sot" nur Vermutungen aufstellen. Möglicherweise ist, wie der Titel andeutet, der Einakter eine Charakterkomödie gewesen, der gegenüber in der späteren Bearbeitung, die übrigens ursprünglich auch 5 Akte umfaßte und von Br. auf Anraten seiner Freunde um 2 Akte gekürzt wurde, der Intrige weiterer Spielraum und größere Bedeutung gegeben worden ist. Erwähnt sei an dieser Stelle noch, daß Dancourt sich der im folgenden darzustellenden Fabel bemächtigte und sie seinem fünfaktigen Verslustspiel „La Belle-Mère"[2]) zu Grunde legte.

Almédor, ein Edelmann und Inhaber eines großen überseeischen Geschäfts, hat vor seiner Abreise nach Indien Thibault, dem Pächter eines seiner Güter in Brie, seinen 6 Monate alten, unehelichen Sohn in Pflege gegeben und ihm aufgetragen, diesen wie sein eigenes Kind zu erziehen. Thibault, der selbst Vater eines gleichaltrigen Knaben ist, faßt in der Absicht, seinem Sohne auf billige Art eine gesicherte Zukunft zu verschaffen, den Plan, sein Kind für den Sohn Almédors auszugeben und es diesem bei seiner Rückkehr als solchen vorzustellen. Der wahre Sohn Almédors, Clitandre genannt, hat im Alter von 15 Jahren Thibaults Farm verlassen und sich dem Heere eingereiht, in dem er es infolge seiner Tüchtigkeit bereits bis zum Major gebracht hat. Er ist sogar nahe daran, Oberstleutnant zu werden, und bedarf hierzu nur der Summe von 400 Pistolen, um durch ihre Zahlung den für diesen Posten Auserlesenen veranlassen zu können, zurückzutreten. Er begibt sich deshalb zu Thibault, den er natürlich für seinen Vater hält, um von ihm 200 Pistolen zu erbitten, während er den Rest durch Ersparnisse in seiner Ausstattung aufzubringen hofft. Gleichzeitig ist Almédor nach 20jähriger Abwesenheit nach Paris zurückgekehrt und eben bereit, Arlequin, den Sohn Thibaults, der ihm als der seinige bezeichnet worden ist und als solcher den Namen Vicomte Almédor führt, mit Angélique, der Tochter seines alten Freundes, des reichen Rechtsanwalts Mr. Accurse, zu vermählen. Der Zufall führt Almédor und Clitandre in Paris zusammen, und ersterer hat nun Gelegenheit, in Clitandre einen liebenswürdigen, so ganz von Arlequin abweichenden jungen Mann kennen zu lernen, denn Arlequin ist ein unfähiger und ungebildeter Mensch, dessen niedrige Gesinnung auch zwei sogenannte Erzieher, Du Laurin und Frontin, nicht zu heben vermocht haben. Ja Almédor findet solches Gefallen an Clitandre, daß er ihm bereitwilligst die Summe von 400 Pistolen gibt, um deren Hälfte letzterer Thibault vergeblich gebeten hat. Es trifft sich, daß Clitandre auch

---

[1]) Im „Disc. sur le Grond.", 1712, p. 190, kommt Pal. auf diese erste Fassung kurz zu sprechen; er schließt mit den Worten: . . *„que je n'ai jamais pu retrouver"*.

[2]) Joannidès sagt von diesem Werke (a. a. O. p. 12): *„C'est le Sot toujours sot" ou „le Marquis (!) paysan", comédie par Brueys, arrangée par Dancourt"*.

Angélique zu sehen bekommt, in die er sich sofort verliebt, in ihr gleiche Gefühle erweckend. Lisette, Angéliques Zofe, sucht diese neue Neigung ihrer Herrin umso mehr zu unterstützen und zu fördern, als dadurch ihr Wunsch, Arlequins Gattin zu werden, seiner Erfüllung näher gebracht wird, zumal auch Arlequin von jeher ihr mehr zugetan gewesen ist als Angélique. Um auch Almédor von seinem ersten Plan einer Verbindung Arlequins mit Angélique abzubringen, schützt Lisette einen dritten Bewerber um Angéliques Hand vor, dessen Rolle sie selbst, als Robin verkleidet, spielt. Und ihre List gelingt; Almédor, an und für sich schon von seinem vermeintlichen Sohne enttäuscht, will diesen nach Indien schicken, um sich seiner zu entledigen. Für Clitandre hat er gleichzeitig ein junges Mädchen, das er einst aus der Taufe gehoben hat, ausersehen. Durch Zufall erweist es sich aber, daß Lisette diese Patin ist. Arlequin, der um keinen Preis nach Indien gehen will, verrät, von Almédor bedroht, in seiner Angst das Geheimnis der von Thibault und seiner Frau bewirkten Unterschiebung, und diese müssen jetzt eingestehen, daß Clitandre der wahre Sohn Almédors ist. Letzterer ist großmütig genug, den Betrügern zu verzeihen. Selbstverständlich wird nun Angélique mit Clitandre vereint, und Arlequin darf Lisette als Gattin heimführen.

Der Vorzug dieser Komödie liegt in der sicheren, folgerichtigen Durchführung der Intrige, die, dem Charakter des Stückes entsprechend, den Mittelpunkt der Handlung bildet. Der leitende Gedanke, die geistreiche und vornehme Tochter des Herrn Accurse darf auf keinen Fall die Gattin des tölpelhaften, beschränkten Vicomte werden, wird von Scene zu Scene fortgesponnen. So dient schon die 1. Sc. dazu, jene Intrige zu begründen. Man wird zunächst über die wahre Persönlichkeit des Vicomte aufgeklärt und erfährt deshalb aus der Unterhaltung des Pächters Thibault mit seiner Frau von deren Betrügerei in Gestalt der Unterschiebung ihres eigenen Kindes für den Sohn Almédors. Und gleichsam zur Bewahrheitung dieser Angaben wird sofort der Vicomte vorgeführt, der nun durch sein Auftreten seine niedrige Abkunft deutlich verrät (I, 2) und sich namentlich neben dem formgewandten und große Herzensbildung offenbarenden Clitandre höchst unvorteilhaft ausnimmt (Sc. 4 und 5). Ebenso wird aus den Gefühlen, die den unglücklichen Vater angesichts seines vermeintlichen Sohnes beseelen, kein Hehl gemacht und damit beizeiten angedeutet, daß die Intrige ihr erstes Ziel, Almédor zum Verzicht auf das Heiratsprojekt des Vicomte und Angéliques zu bringen, nicht allzu schwer erreichen wird. Sc. 7 endlich läßt ein egoistisches Motiv der Intrige erkennen: Lisette, Angéliques Zofe, will selbst Vicomtesse werden und tritt deshalb so eifrig für die Sache ihrer Herrin ein. Mit den Worten: „*Embrouillons les affaires et commençons par Mr. Almédor*“ (I, 7) leitet sie ihr Werk ein, und zwar weiß sie zunächst geschickt ein natürlich von ihr selbst erfundenes Schreiben in die Hände des zukünftigen Schwiegervaters ihrer Herrin zu spielen, in dem letztere liebeglühende Worte an einen gewissen Gaudinot richtet. Der erwartete Erfolg bleibt allerdings, wie im II. Akt ausführlich dar-

gestellt wird, aus. Zwar merkt Almédor den Betrug nicht und glaubt nur gar zu gern, daß Angélique seinen ungeschliffenen Sohn nicht lieben kann; aber daß er dieses Billet d'amour auch Clitandre, dessen Neigung zu Angélique er wohl bemerkt hat, und dem er die wahre Gesinnung seiner Geliebten nicht verbergen zu dürfen meint, zeigen sollte, hatte nicht in Lisettes Absicht gelegen. Die Wirkung des Schreibens kann natürlich nicht ausbleiben; Clitandre, von maßloser Eifersucht gequält, ist auf dem besten Wege, sich mit Angélique zu entzweien. Vermag Lisette auch noch zur rechten Zeit durch ein offenes Geständnis ihrer Schuld den drohenden Konflikt der Liebenden (Sc. 11) abzuwenden, so muß sie doch einsehen, daß ihre erste List nicht gelungen ist. Sie ist aber nicht die Person, sich durch einen Mißerfolg abschrecken zu lassen. Das beweist der III. Aufzug mit seiner Durchführung einer zweiten Intrige der unternehmenden Zofe. Diese erscheint nämlich hier als schneidiger Dragoneroffizier verkleidet und sucht Almédor und Accurse in langen Reden von der Aufrichtigkeit ihrer Liebe zu Angélique zu überzeugen, nachdem sie sich als Mr. Gaudinot de Lisettencourt vorgestellt hat. Sie behauptet, der Vetter jenes Gaudinot zu sein, dem Angélique das bewußte Briefchen senden wollte, und von jenem ein Heiratsversprechen Angéliques erhalten zu haben, das sie nun an dessen Stelle einlösen will. Tatsächlich gehen Almédor und Accurse auf den unglaublichen Schwindel ein und verzichten auf ihre Absicht, den Vicomte mit Angélique zu vermählen. Damit hat Lisette ihren Zweck und die Intrige ihr Ende erreicht. Was sich sonst noch im Stücke ereignet, ist Spiel des Zufalls. Durch Zufall offenbart sich, daß der sehr bald als Lisette entlarvte Mr. Gaudinet de Lisettencourt die Patin Almédors ist; und wieder bewirkt es ein Zufall, daß der Betrug Thibaults aufgedeckt wird, sodaß nunmehr Clitandre als wahrer Sohn Almédors in seine Rechte eingesetzt werden kann, nachdem letzterer sich schon längst durch die „force du sang" zu Clitandre hingezogen gefühlt hat.

In den Scenen des II. und III. Aktes, die nicht unmittelbar dem Fortschreiten der Intrige dienen (II, 3—9 und III, 3—7), bildet der unglückselige Vicomte die Hauptperson. Er muß sich andauernd lächerlich machen, damit jene beiden Akte mit einigen drolligen Situationen ausgefüllt werden können. Solche haben sich vor allem durch die Idee, den armen Teufel auf offener Bühne unterrichten zu lassen, ergeben, wie das in den Scenen 4—6 des II. Aktes mit ganz ergötzlicher Komik geschieht. Desgleichen ist die Scene (III, 3), in der Arlequin seine Fortschritte dem zukünftigen Schwiegervater und der Braut vorführen soll, nicht minder wie die (III, 7), in der er von seinem hinter ihm aufgestellten Erzieher alles, was er zu sagen hat, zugeflüstert erhält, von prächtiger, die größte Heiterkeit erregender Wirkung. Andererseits durchzieht auch die Scenen, in denen die intrigierende Partei ihr Spiel treibt,

frischer Humor, und nur die dem Auftreten des Herrn Gaudinot gewidmeten Scenen könnten, da sie verschiedene Längen enthalten, den günstigen Gesamteindruck des Stückes abschwächen.

Vor der Besprechung der Charaktere wollen wir die Berechtigung des folgenden Urteils der Frères Parfaict[1]) prüfen: „*Le sujet de cette pièce, et une grande partie de l'intrigue, ne doivent pas avoir beaucoup coûté à l'imagination de l'Abbé de Brueys, puisque ce n'est qu'une copie de „Crispin Gentilhomme“, comédie en vers et en 5 actes de Montfleury, à l'exception d'un rôle d'intriguant, assez mal amené, qui par hasard, découvre la fourberie du paysan, qui a substitué son fils à la place de celui du gentilhomme*“. Nach einem Vergleich der Komödie Montfleurys mit „La Force du sang“ wird man tatsächlich obiger Behauptung zustimmen müssen. Zwar haben die Frères Parfaict jenen Einakter Br.' im Auge gehabt, denn die Rolle eines Intriganten, der zufällig den Betrug Thibaults entdeckt und im Einakter jedenfalls Justine hieß, — dieser Name findet sich wenigstens noch in dem Personenverzeichnis der 3aktigen Komödie, — gibt es in dem hinterlassenen Werke Br.' nicht. Indessen behält auch für das Lustspiel „La Force du sang“ jenes Urteil der Frères Parfaict seine Gültigkeit, denn Handlung und Hauptzüge der Intrige sind in ihm und „Crispin Gentilhomme“ die gleichen. Denselben Betrug wie Thibault und Frau führen bei Montfleury Mathurin und Perrine mit Cléomedon, dem Sohne Florisels, aus, indem sie für jenen ihren eigenen Sohn Crispin unterschieben. Ebenso wie Clitandre verläßt auch Cléomedon in früher Jugend das Haus seines Pflegevaters, um erst nach einer Reihe von Jahren als Offizier zurückzukehren. Ein Unterschied besteht nur darin, daß Cléomedon mit seinem wirklichen Vater bereits in der Fremde zusammentrifft. Die Erkennung erfolgt allerdings auch hier erst im Hause des Pflegevaters, wenngleich auf wesentlich andere Weise. Indem nämlich Mathurin, der von den Schicksalen Cléomedons nichts wieder gehört hat, auf Befragen Florisels nach dem Verbleib seines verschollenen Sohnes von diesem berichten muß, erkennt Cléomedon, daß er selbst der Verschollene und somit Florisels Sohn ist, denn er ist im Besitze eines Ringes, der nach Mathurins Aussage von Florisel der Frau des Pächters geschenkt, von Cléomedon aber bei seinem Weggang mitgenommen wurde. So führt im Lustspiel M.' ein Ring zur Erkennung von Vater und Sohn, während bekanntlich Br. die Vereinigung Clitandres, der immer in Beziehung zu Thibault gestanden hat, mit Almédor durch das Geständnis des Betrügers bewirkt.

Weiterhin wird hier wie dort von dem getäuschten Vater dem vermeintlichen Sohne eine Lebensgefährtin bestimmt, in beiden Fällen aber

[1]) a. a. O. t. XIII, p. 285.

schließlich von der infolge der Verschiedenheit der Charaktere unmöglichen Heirat abgesehen; dafür wird dann Cléomedon die ursprünglich Crispin zugedachte Hand Hélènes zuteil, wie Clitandre mit Angélique vereint wird, vor allem dank der Bemühungen der Kammerzofe, die in beiden Werken Lisette heißt, bei M. aber den verdienten Lohn, Crispins Gattin zu werden, nicht erhält. Sie hat ja auch dieses Ziel nicht erstrebt, sodaß die von ihr zu Gunsten ihrer Herrin geführte Intrige jenes egoistischen Interesses entbehrt, das Br. besonders betont. Überhaupt hat sich dieser bei der Durchführung der Intrige weit größere Unabhängigkeit von seinem Vorbilde bewahrt, als bei der Übernahme des Sujets. Eigentlich ist nur der Gedanke, durch ein Billet d'amour eine allgemeine Verschiebung der Verhältnisse herbeizuführen, dem „Crispin Gentilhomme“ entlehnt worden; die Art der Behandlung dieses Motivs beweist bereits Br.' Selbständigkeit. Er läßt, wie wir sahen, Lisette aus eigener Initiative ein gefälschtes Schreiben Angéliques deren zukünftigem Schwiegervater zustecken, während M.' Lisette von Hélène den Auftrag erhält, dem verhaßten Crispin ihren an Cléomedon gerichteten Liebesbrief zu übergeben. Naturgemäß sind alle sich hieraus direkt ergebenden Folgen in beiden Werken abweichend, und erst der Ausgang der Intrige ist wieder derselbe, d. h. gleicherweise befriedigend.

Noch mehr läßt die völlig verschiedene Auffassung der Charaktere Br.' Gabe, sich einen übernommenen Stoff zu eigen zu machen, erkennen. Wer sollte z. B. in Crispin das Urbild des Vicomte vermuten? Wohl sind beide ungebildet und unsäglich ungeschickt in ihrem Auftreten; was aber den Charakter Arlequins von dem Crispins in hohem Grade unterscheidet, ist der gänzliche Mangel an gemeiner Gesinnung, die Crispin in fast jeder Scene und auf nahezu widerliche Weise offenbart. Arlequin ist bei aller seiner Dummheit, die sicher das Maß derjenigen Crispins noch weit übersteigt, ein harmloser, gutmütiger Bursche, dessen Gebaren man mit Vergnügen beobachtet. Crispin aber, der doch auch eine lächerliche Gestalt sein soll, wirkt eher abschreckend. Alle die schönen Eigenschaften, die ihm Mathurin beilegt (I, 4): „*Crispin est grossier, laid, maussade, brutal et c'est bien quelquefois le plus sot animal*“, kommen tatsächlich in seinen Worten und Taten zur Geltung, wie sich durch manche Beispiele erläutern ließe. Einen einzigen Vorzug hat Crispins Charakter vor demjenigen Arlequins voraus: den größerer Lebenswahrheit. Das Charakteristische eines „*homo humili loco natus*“ hat M. besser zu treffen gewußt. Betreffs der konsequenten Durchführung dieses Charakters steht Br. nicht hinter M. zurück.

Zeigt sich auch in der Zeichnung der Charaktere Almédors und Florisels eine gewisse Übereinstimmung, so lehrt wiederum ein Vergleich Clitandres und Cléomedons Br.' selbständiges Vorgehen. Beide Jünglinge treten zwar gleich gewandt und ihren an Bildung so tief unter ihnen

stehenden vermeintlichen Vätern gegenüber durchaus respektvoll auf, aber die Tiefe des Gemütes, die Clitandre in all seinen Anschauungen zu erkennen gibt, besitzt Cléomedon nicht, wie sich das namentlich in seinem Verhalten zu Florisel bekundet. Zu einer intimen Aussprache kommt es zwischen beiden Männern nicht, denn Cléomedon vermag dem älteren Freunde nicht vertrauensvoll zu nahen. Clitandre aber tritt Almédor mit so aufrichtiger Herzlichkeit gegenüber, daß dieser sofort den liebenswürdigen jungen Mann für sich gewinnt.

Auch Angélique beteiligt sich lebhafter an der Entwicklung der Dinge als ihr Vorbild Hélène. Sie erscheint einerseits als wohlgesittetes, zurückhaltendes Mädchen, andererseits aber auch als entschlossenes Weib, das wahre Liebe zu mutiger Tat befähigt. Sie kämpft mit ehrlichen Waffen und greift nicht, wie Hélène, zur List, um dem ungeliebten Freier zu entrinnen. Zeugt doch auch die höfliche, aber ablehnende Art, mit der sie diesem begegnet, von ihrer reichen Herzensbildung, während Hélène Crispins Zudringlichkeit nicht in der gebührenden Weise entgegenzutreten weiß.

Lisette wiederum ist in beiden Werken mit annähernd gleicher Beweglichkeit des Geistes, rascher Entschlußfähigkeit und Kühnheit ausgestattet; in „La Force du sang“ sind ihr allerdings größere Aufgaben gestellt worden.

Ebenso hat Br. dem Ehepaar Thibault, vor allem Madame Th., die der böse Geist ihres Gatten ist und ihn, im Gegensatz zu Mathurins Frau, zu der bekannten Betrügerei veranlaßt, eine bedeutendere Rolle zugewiesen, als M. den Eheleuten Mathurin. Es erweckt den Anschein, als wenn Br. sich darin gefallen hätte, beide so verworfen als möglich darzustellen. Thibault und Frau sind die zwei ärgsten Halunken, die Br.' Lustspiele aufzuweisen haben. Nur niedrige Motive bestimmen ihre Handlungsweise. M. hat wenigstens durch Perrines Bedenken über den Betrug eine Milderung der Schuld herbeizuführen gesucht; Thibault und seine Gattin aber stimmen wunderbar in ihren unmoralischen Ansichten überein.

Alle übrigen, beiden Werken allein angehörenden Personen, so in „Crispin Gentilhomme“ Araminte und Lucrèce, Hélènes Tante und Schwester, ferner die Diener La Forest, Lépine, Colin und George, in „La Force du sang“ Mr. Accurse und die Erzieher Frontin und Du Laurier haben infolge ihres seltenen Auftretens nur geringe Bedeutung. Jedenfalls wird durch sie, ebenso wie durch die oben behandelten Hauptpersonen, das französische Theater nicht um neue Typen bereichert. Auch bedeutet weder das Br.sche Lustspiel noch „Crispin Gentilhomme“ gegenüber Molières Werken einen Fortschritt in der Behandlung von Thematen aus der Sittengeschichte. In beiden Werken wird niemand eine ernstem Studium der zeitgenössischen Sitten ent-

sprungene Tendenz, die auf deren Besserung gerichtet wäre, erkennen; beide sind noch durchaus Repräsentanten der alten Bedientenkomödie.

2. L'Important.

Dieses zweite, allein von Br. verfaßte und ebenfalls 1693 aufgeführte Lustspiel, dessen ursprünglicher Titel, „L'Important de Cour",[1]) erst auf Pal.' Veranlassung hin von Br. gekürzt wurde, stellt sich nach „Le Grondeur" als ein erneuter Versuch unseres Dichters dar, eine Charakterkomödie nach dem Vorbilde Molières zu schaffen. Er bediente sich hierzu folgenden Sujets:

Mr. de Clincan, Sohn eines Glasers aus Nevers, hat sich den Titel „Graf" beigelegt und spielt in Paris als solcher die Rolle einer wichtigen, ungeheuer reichen und vornehmen, sowie bei Hofe und in der Stadt das größte Ansehen genießenden Persönlichkeit. Er hat es verstanden, sich einer vermögenden, verwitweten Marquise unentbehrlich zu machen, indem er ihr seine Hilfe bei der Führung eines Prozesses angeboten und ihr versprochen hat, auch ihren Söhnen zu guten Carrièren zu verhelfen. Ihre Tochter Marianne wünscht die Marquise mit Dorante, dem Sohne des Herrn von Vieusancour, des Gesandten eines italienischen Prinzen, zu vermählen; sie hat deshalb ihr erstes einem gewissen Cléonte gegebenes Versprechen zurückgenommen. Nun hat aber das imposante Auftreten Clincans, der sich in der Absicht, die Hand der reichen Marianne zu erhalten, im Hause der Marquise eingemietet hat, einen solchen Eindruck auf diese gemacht, daß sie wiederum ihr Wort brechen und dem Pseudografen ihre Tochter zur Gattin geben will. Und Marton, ihre Dienerin, sucht sie in ihrer neuen Absicht zu bestärken, da sie hofft, von La Branche, dem Diener Clincans, den dieser jedoch zu einem Edelmanne und seinem „écuyer" gemacht hat, geheiratet zu werden. Namentlich, nachdem ihr La Branche vorgespiegelt hat, er werde bei seiner Hochzeit vom Grafen 10000 Francs erhalten, und ihr tatsächlich eine, natürlich gefälschte, Bestätigung dieser Schenkung übergeben hat, hat sich Marton für die Absicht des edlen Grafen gewinnen lassen. So weiß sie alle Berichte Ninons, der jüngeren Schwester Mariannes, die Martons Abmachungen mit La Branche, die Verhinderung der Heirat Dorantes mit Marianne betreffend, belauscht und diesen verraten hat, als Lügen hinzustellen. Weiter gelingt es ihr, die Liebenden zu entzweien, indem sie Dorante ein Schreiben Mariannes übergibt, das diese im Auftrage ihrer Mutter an Cléonte senden soll, um von ihm für immer Abschied zu nehmen. Dorante, der wirklich glaubt, der nicht adressierte Brief sei für ihn bestimmt, veranlaßt in seiner Verzweiflung seinen Vater, der soeben aus Italien gekommen ist, um die Heiratsangelegenheit seines Sohnes zu beschleunigen, der Marquise ihr Wort zurückzugeben. Gleichzeitig ist der Onkel des „Grafen", Mr. Cornichon, zum Besuche seines Neffen in Paris erschienen. Natürlich hat ihn Clincan in seine Heiratspläne eingeweiht; allerdings nicht, ohne ihn zu warnen, jenen durch irgendwelche unbedachten und indiskreten Äußerungen zu schaden. Noch mehr, La Branche muß diesen Mr. Cornichon der Marquise

[1]) In den Ausgaben von 1694, 95 und 97 findet sich das Werk noch unter dem Titel „L'Important de Cour", comédie par Mr. Palaprat (!), abgedruckt.

und Marton gegenüber für seinen eigenen Onkel ausgeben, damit der Unterschied zwischen dem Grafen und jenem einfachen Manne nicht auffällig wird. Clincan läßt nun durch Mr. Cornichon bei der Marquise um die Hand Mariannes anhalten, und die Marquise ist tatsächlich nur allzugern bereit, dem Wunsche des Grafen zu willfahren. Inzwischen hat aber Dorante Gelegenheit gefunden, sich mit Marianne auszusprechen, und dabei seinen Irrtum erkannt. Sofort bitten natürlich er und sein Vater die Marquise, auf ihre ursprüngliche Absicht zurückzukommen, indem sie jene zugleich über all die Betrügereien des falschen Grafen aufklären. Nachdem auch noch der Bankier der Marquise diese von dem wahren Charakter und den fragwürdigen persönlichen Verhältnissen Clincans unterrichtet hat, bleibt letzterem nichts anderes übrig, als zu verschwinden und auf Marianne zu verzichten, ebenso wie La Branche auf Marton. Die Marquise aber vereint endlich ihre Tochter mit Dorante.

Br. hat mit der Wahl dieses Sujets nicht in jeder Beziehung einen glücklichen Griff getan. Die Idee, einen Wichtigtuer auf der Bühne bloßzustellen, war allerdings annähernd original. Zwar hatte Molière bereits in seinen Marquis ridicules Nachfolger des Capitano der Commedia dell'arte, als welcher sich auch der Important darstellt, geschaffen; Br. hat jedoch jenem überlieferten Typus manche neue Seite abzugewinnen gewußt und so zu seinem Wiederaufleben beigetragen.

Die Fabel des Stückes andererseits läßt nicht auf große Erfindungsgabe des Dichters schließen. Br. hat zwar verstanden, aus ihr Stoff für 5 Akte zu gewinnen, aber der Mangel an originellen Zügen macht sich gerade im „Imp." mehr als in irgend einem anderen Werke unseres Dichters fühlbar. Br. scheute sich nicht, ein Motiv, dem er in einem eben erst veröffentlichten Lustspiel große Bedeutung beigelegt hatte, im „Imp." wieder zu verwenden. Auch in dieser Komödie spielt ein Schreiben, das an die falsche Adresse gerät und so zu einer Reihe von Mißverständnissen führt, eine große Rolle. Des weiteren machte Br. eine Selbstanleihe, indem er, wie in „La Force du sang", die Hauptintrigantin sich allein durch Rücksichten auf die eigene Person in ihrem Tun bestimmen läßt. Endlich ist die Herbeiführung der Lösung des Knotens wenig kunstvoll, da sie wiederum nach dem bekannten Muster einer Serie von Zufällen, die noch dazu zu den allergesuchtesten gehören, bewirkt wird.

Wenden wir uns nunmehr der Erörterung der Frage zu, ob es Br. gelang, im „Imp." eine Charakterkomödie höheren Stiles zu schaffen! Der Beginn des Stückes läßt ein Charakterlustspiel tatsächlich erwarten. Nachdem nämlich das Erscheinen Clincans, des Imp., im I. Akte trefflich vorbereitet worden ist, sodaß man dessen Auftreten mit wirklicher Spannung entgegensieht, bietet der II. Akt eine ganz vorzügliche Einführung und Darstellung des Hauptcharakters, wie das dem Wesen einer Charakterkomödie vollkommen entspricht. Vom III. Akte an aber nimmt der „Imp." weit mehr die Gestalt eines Intrigenlustspiels an,

denn die Liebesintrige bildet in ihm, und noch mehr dann im IV. Akte, den wesentlichen Inhalt. Erst im letzten Aufzug wird wieder die Aufmerksamkeit des Zuschauers in erster Linie auf die Hauptfigur gelenkt. So steht Mr. de Clincan bei weitem nicht so konsequent im Mittelpunkt des Interesses, wie Mr. Grichard, der Grondeur. Die Erklärung hierfür ist in der Art, wie der Dichter den Charakter des Imp. aufgefaßt hat, zu finden. Clincan ist nicht, wie der Capitano, ein ruhmrediger, eitler, im Grunde aber doch harmloser Geselle, der rein aus Neigung, Aufsehen zu erregen und groß zu erscheinen, mehr aus sich macht, als er ist, sondern, ähnlich dem Tartuffe, ein arg berechnender, stets nur auf sein Wohl bedachter, vorteilsuchender Mensch. Er verfolgt damit, daß er sich großartig klingende Titel beilegt und mit seinen nahen Beziehungen zu höchstgestellten Persönlichkeiten renommiert, bestimmte Zwecke; vor allem den, eine leichtgläubige Frau zu betören, um dann ihre Einwilligung in seine Vermählung mit ihrer Tochter und die Hauptsache, deren Geld, zu erlangen. Dadurch wird der Imp. zum Intriganten, ja wegen der oft wenig wählerischen Mittel zum Schurken. Solange Clincan nicht mit seinen wahren Absichten hervortritt, und das ist eben bis zum Ende des II. Aktes der Fall, stellt er sich als wahrer Vertreter jener Wichtigtuer, wie es sie zu allen Zeiten gegeben hat und noch gibt, dar; hier allein hat auch der Dichter von seinem Hauptcharakter ein wirklich gutes, abgerundetes Bild entworfen. Vom III. Akte an aber wird der Imp. eine spezifisch französische Erscheinung, eine der Gestalten des modernen gesellschaftlichen Lebens, wie sie in Sitten- und Intrigenlustspielen aufzutreten pflegen. Indessen vermag uns Br. durch viele Züge, die sich gerade aus der Doppelnatur Clincans ergeben, für jene Inkonsequenz zu entschädigen. Die Mischung von vornehmer Zurückhaltung und dreistem Vorgehen, Wichtigtuerei und Betrügerei in Clincans Charakter ist vom Dichter recht glücklich dargestellt worden. So kann sich z. B. die Scene, in der Clincan, von allen Seiten in die Enge getrieben und als Betrüger entlarvt, so unendlich würdevoll mit den Worten (V, 9): „*Ne comptez plus sur moi, je retire ma parole*“ den Schauplatz seiner weniger würdigen Taten verläßt, an die Seite mancher rühmlichst bekannten Scenen aus den Werken Molières stellen.

Mit gleichem Stolze hatte ja auch der Imp. die Bühne betreten, im vollen Bewußtsein des gewaltigen Eindruckes, den er sicher auf alle, die der hohen Ehre einer näheren Bekanntschaft mit ihm gewürdigt werden, machen wird. Und er sollte sich nicht täuschen, denn wie weiß er vor allem der Marquise die vorteilhafteste Meinung von sich beizubringen! Zu schweres Spiel hat er freilich dabei nicht, denn Br. hat gerade diese Gestalt mit einer ganz unglaublichen Portion Albernheit bedacht, die ihr erlaubt, alles, was ihr der Graf erzählt, für bare Münze zu halten. Die Marquise ist einfach entzückt über ihre neue, vornehme

Bekanntschaft, und nur zu treffend äußert sich La Branche seinem Herrn gegenüber mit den Worten (II, 5): „*Il faut avouer que vous êtes un homme incomparable pour coeffer une Provinciale*". — Zweifellos hat Br. dem Charakter der Marquise durch die Übertreibung ihrer Unbehilflichkeit alle Natürlichkeit genommen; immerhin war wenigstens die Idee, dem Renommist diese beschränkte und zugleich wankelmütige Person gegenüberzustellen, vorteilhaft, denn sie hat eine Reihe komischer Situationen ergeben. Diese finden sich namentlich im V. Akte, der die Marquise auf dem Gipfel der Ratlosigkeit zeigt, während Clincan noch einmal alle seine Kunst aufbietet, um seinem Rivalen Dorante den Rang abzulaufen. Wir wollen nur auf die 6. Sc. hinweisen, in der der tief verschuldete Graf durch das Anerbieten der Marquise, ihm Geld zu leihen, beleidigt zu sein vorgibt und erst nach langem Zögern sich zur Annahme bereit findet. Treu steht ihm auch hier wieder La Branche zur Seite, wenn er sagt: „*Vous l'avez choqué, Madame, de lui offrir de l'argent, . . il a l'âme noble*"; und die letzten Worte des Grafen in dieser Angelegenheit: „*Faites-vous donner vos deux cent mille livres . . Un autre me désobligerait; mais je prends en bonne part, Madame, tout ce qui vient de vous*", bedeuten eine Bestätigung jener Ansicht La Branches. Trotzdem nun Br. seinem Hauptcharakter verschiedene echt komische Züge beigelegt hat, ist es ihm doch nicht gelungen, durch ihn den beabsichtigten Eindruck hervorzurufen. Clincan wirkt, auch hierin dem Tartuffe gleichend, nur vorübergehend erheiternd. Wiederholt kehrt in einer und derselben Sc., die den Imp. als Vertreter des spaßhaften Elements brachte, dieser ganz andere Seiten seines Charakters hervor. So spielt er, sich der Marquise gegenüber durchaus nicht gleich bleibend, dieser so schändlich mit, daß wir weit mehr Mitleid mit dem unglücklichen Opfer, als Freude an den Manipulationen des Ehrenmannes empfinden; und nur die Überzeugung, daß die Marquise ihr Los wesentlich selbst verschuldet hat, vermag uns mit Clincan einigermaßen auszusöhnen.

Wie unserem Dichter der Charakter der Marquise nicht geglückt ist, so vermißt man auch bei den übrigen Personen, die sich im Rahmen dieser Komödie bewegen, namentlich bei La Branche und Marton, Br.' gewohnte Gestaltungskraft. Der Charakter La Branches setzt sich nicht aus feinen, in ihrer Wirkung wohl berechneten Zügen zusammen. Der Diener des Grafen ist, wie sein Herr, ein Schurke. „*Tel maître, tel valet*" sagt er sehr treffend einmal (I, 6). So lustig seine Streiche auch dargestellt werden, sie sind und bleiben doch Schurkereien und verletzen als solche. Mit derselben Rücksichtslosigkeit, wie Mr. de Clincan, dem er freilich an Verschlagenheit weit überlegen ist, verfolgt er seine Pläne; er braucht ja auch bei seinen Ansichten über Moral nicht zu fürchten, mit seinem Gewissen in Konflikt zu geraten. Ein Mann, der auf den

Vorwurf: „*On ne peut faire cela sans être obligé de mentir à tous moments*", nur die Entschuldigung findet: „*Cela est vrai, mais la profession le permet*", oder der der Überzeugung ist: „*En fait de mariage, trompe qui peut . . c'est aujourd'hui la grande mode*" (I, 2), wird skrupellos seinen Zielen zustreben können. Ob freilich die Eigenart des Lustspiels durch die Einführung solcher Gestalten gewahrt bleibt, ist eine andere Frage. Wir möchten sie verneinen.

Noch mehr wird man ja nach der Betrachtung des Charakters der Zofe Marton zu dieser Ansicht gedrängt. Dieses Mädchen übertrifft an Niedrigkeit der Gesinnung den Grafen und La Branche noch weit. Nicht nur, daß sie ihre junge Herrin gerade in der Zeit, da diese ihrer Hilfe am dringendsten bedarf, um schnöden Gewinnes willen im Stiche läßt; sie arbeitet vielmehr mit aller Kraft deren Liebesglück entgegen. So ist sie eine viel zu unedle Natur, um sich irgendwelche Sympathien erwerben zu können; und auch wiederholte witzige und humorvolle Aussprüche vermögen uns diese Person nicht näher zu bringen, welcher Eindruck sich namentlich nach der Betrachtung des III. Aktes, in dem Marton mit wahrhaft teuflischer Freude gegen Marianne intrigiert, ergibt.

Neben ihr berühren uns die kleine Ninon und der Onkel vom Lande, Mr. Cornichon, zwei Gestalten, die Br. äußerst getreu dem Leben nachgebildet hat, umso sympathischer. Erstere erfreut durch ihr munteres Spiel. Sie ist ein frisches, etwas vorlautes, junges Ding, das sich mit Virtuosität auf Lauschen und Hinterbringen des Gehörten versteht. Namentlich auf Marton hat sie es abgesehen, diese durch ihre Unarten zu dem herben Urteil veranlassend: „*Voilà la plus dangereuse petite carogne qu'il y ait à Paris*" (II, 11).

Der schlichte, einfache Mr. Cornichon ist die ehrlichste Persönlichkeit des „Imp.". Ihm ist das zweideutige, lichtscheue Treiben seines vornehmen Herrn Neffen aus tiefster Seele zuwider, ebenso wie dasjenige La Branches, der den armen Alten wider seinen Willen für seine Zwecke benutzen und in sein Lügengewebe hineinziehen will. Daß das viel Mühe kostet, ist nicht anders zu erwarten, und oft genug droht Mr. Cornichon aus seiner aufgezwungenen Rolle, als La Branches Onkel zu fungieren, zu fallen und die Pläne seines Neffen zu durchkreuzen. Wie geeignet der Gegensatz dieser Charaktere war, eine Reihe urkomischer Situationen, so I, 2, IV, 1, 2 u. a. m., zu zeitigen, bedarf keiner Begründung.

Die Zeichnung des Liebespaares dürfte Br. wenig Mühe bereitet haben. Marianne ist eine jener vielen unglücklich Liebenden, die sich den Heiratsprojekten einer unverständigen Mutter mit Macht zu widersetzen und unentwegt die von ihnen selbst gewünschte Vereinigung mit dem Geliebten zu erreichen suchen. Dieser Entschluß kostet natürlich viele Tränen; und schon um des Schmerzes der Armen willen freut

man sich über den glücklichen Ausgang so großen Leides. Selbstverständlich ist Dorante von gleichen Gefühlen und Wünschen beseelt und gleicherweise bestrebt, allen Intrigen mutig entgegenzutreten. Auch er ist eine Persönlichkeit, der man den Lohn für ihre Treue von Herzen gönnt; im übrigen aber vermag Dorante kein tieferes Interesse zu erregen. Dasselbe gilt von Mr. de Vieusancour und dem Bankier der Marquise, die völlig untergeordnete Rollen zu spielen haben und ganz wenig zu Worte kommen.

In einem Gesamturteil wäre zu sagen, daß die Komödie „L'Imp." im großen und ganzen nur ihres glücklichen Ausgangs wegen jene Bezeichnung verdient, denn frischer, belebender Humor sprudelt in ihr nicht. Die Grundidee ist wohl zur Verwertung in einem Lustspiel geeignet, von Br. aber, namentlich infolge der unglücklichen Auffassung einiger Charaktere, nicht der ursprünglichen Absicht entsprechend dargestellt worden. Die an und für sich lächerliche Gestalt eines Imp. bietet, wegen Beilegung verschiedener nicht komischer Charakterzüge, nicht das Bild dar, das man von ihr erwartet; und von den übrigen Personen des Stückes ist, vielleicht mit Ausnahme des Mr. Cornichon, keine eine Gestalt von feinem, liebenswürdigem Humor. Hervorgehoben zu werden verdienen die energisch vorschreitende Entwicklung, der allerdings eine unkünstlerische Schürzung und Lösung des Knotens gegenübersteht, der flotte, launige Dialog, der fast überall Geist zeigt und oft zierlich facettiert ist, und die Komik einiger Situationen.

Erwähnt sei noch, daß einer eigenen Mitteilung zufolge Pal. für die Entstehung des „Imp." großes Interesse bezeigt, auch ab und zu seinem abwesenden Freunde brieflich Winke betreffs der Auffassung des Hauptcharakters, der Anordnung des Stoffes u. a. m. gegeben hat, deren einen oder anderen Br. verwendet haben mag. Natürlich kann deshalb von einer gemeinsamen Arbeit beider nicht die Rede sein.

3. Les Empiriques.

Verschiedene in den bisher besprochenen Werken verstreute Äußerungen ließen schon auf die Stellung schließen, die Br. gegenüber dem Stande der Ärzte einnahm. Einen ganz besonders scharfen und kaum noch mißzuverstehenden Ausdruck hat er seiner Ansicht aber erst in der 3aktigen Komödie „Les Empiriques" verliehen, die am 4. Juni 1697 im Th. Fr. ihre Erstaufführung erlebte. Indem er hier das Treiben zweier gewissenloser Kurpfuscher schlimmster Sorte in völlig rücksichtsloser, dabei aber humorvoller Weise vor Augen führte, um jene in möglichst grellen Gegensatz zu wirklich tüchtigen Ärzten zu stellen, folgte er in gewissem Sinne dem Beispiele Molières, der bekanntlich in verschiedenen Lustspielen, namentlich im „Monsieur de Pourceaugnac" und „Malade Imaginaire", eine ähnliche Absicht zur Ausführung brachte.

Wir werden Gelegenheit nehmen, bei der Besprechung von „Les Emp.“ auf ihren inneren Zusammenhang mit der letztgenannten Komödie, zugleich aber auch auf den wesentlichen Unterschied, der sie von jener trennt, hinzuweisen.

Inhaltsangabe: Ein Baron, der sich für schwerkrank hält, hat die Hülfe Rosmarins, eines Quacksalbers und Alchimisten, in Anspruch genommen. Er hegt so grenzenloses Vertrauen zu ihm und schätzt seine Kunst so hoch, daß er ihn in seinem Hause untergebracht hat, um ihm die Ausübung seines Berufes zu erleichtern. Die Tochter des Barons, Marianne, die von Eraste, einem jungen Offizier, geliebt wird und dessen Liebe erwidert, soll nach der Genesung ihres Vaters mit dem Geliebten vereint werden. Eraste jedoch dauert diese zu lange; da er außerdem zur Armee zurückkehren muß, wünscht er die Vermählung mit Marianne vor seiner Abreise herbeizuführen. Er bedient sich, durch das Erscheinen eines zweiten Kurpfuschers, des Mr. Paquinoy, der natürlich auch vom Baron mit offenen Armen empfangen wird, zu dieser Idee veranlaßt, der List, den eingebildeten Kranken durch seinen Diener Pasquin heilen zu lassen. Vorher schon hat Eraste den Bruder des Barons, Ariste, der gern diesem seine Vorliebe für Quacksalber austreiben, andererseits aber auch die Heirat seiner Nichte beschleunigen möchte, von seinem Plane unterrichtet und dessen Zustimmung, sowie das Versprechen, ihn unterstützen zu wollen, erhalten. Ebenso wollen Marianne und ihre Zofe, Marton, zur Verwirklichung jenes Planes beitragen. Und er gelingt tatsächlich. Pasquin, als Empirique verkleidet, gibt nämlich dem Baron die einfachsten, freilich mit seltsam klingenden Namen versehenen Arzneien: eine gute, kräftige Suppe und eine reichliche Menge ausgezeichneten Wein. Die Wirkung des letzteren bleibt natürlich nicht aus; der Baron wird so aufgeheitert, daß man ihn mit Leichtigkeit zu der Überzeugung bringen kann, er befände sich wieder wohl. Außerdem wird sein Gedächtnis so verwirrt, daß er sich u. a. einreden läßt, er habe den Notar bestellt, um den Heiratskontrakt seiner Tochter und Erastes aufzusetzen, den er schließlich auch unterzeichnet. Die letzte Aufgabe, die beiden Quacksalber aus dem Hause des Barons zu vertreiben, wird ebenfalls glücklich gelöst. Rosmarin, dem die Schuld an einem im Hause ausgebrochenen Brande zugeschoben wird, flieht in höchster Eile, nachdem er erfahren hat, daß eine wichtige, alle seine Geheimnisse enthaltende Kassette während des Brandes in die Hände des gefürchteten Polizeikommissars gefallen ist. Paquinoy wiederum weiß man durch die unausgesetzte Drohung aus dem Hause zu jagen, daß der Schweizer Fribourg ihn durchprügeln werde, da dieser in ihm denjenigen erkannt haben will, der eine Gräfin aus der Nachbarschaft zum Tode befördert hat.

Br. hat sich mit diesem Sujet auf ein dankbares Gebiet begeben. Er konnte von vornherein des Erfolges seines zeitgemäßen Lustspiels sicher sein, denn das Pariser Publikum begrüßte wohl jedes neue Werk, das sich mit der Bloßstellung von Kurpfuschern befaßte, mit Freuden. Ob es allerdings auch den feinen Unterschied, den sowohl Mol. wie Br. in ihren Komödien zwischen wirklich tüchtigen Ärzten einer- und Kurpfuschern andererseits machten, erkannte, wird wohl mit Recht bezweifelt werden können. Dürfte es doch heute noch Leute geben, die nach der Lektüre der betreffenden Mol. Werke zu der Ansicht ge-

langen, der Meister habe nicht nur gegen einzelne unwissende Vertreter jenes Standes, sondern gegen die Gesamtheit der Ärzte seine Satire gerichtet, trotz seiner eigenen bedeutsamen Worte (Mal. Im. III, 3): „*Ce ne sont point les médecins qu'il (Mol.) joue, mais le ridicule de la médecine*". Umso beachtenswerter ist das Urteil, das Pal., ein persönlicher Bekannter Mol.', mit dem er sich jedenfalls auch über diesen Punkt ausgesprochen hat, uns im Préf. zu „Les Emp." hinterlassen hat:[1]) „*Mille gens . . . ont cru qu'il était du bel esprit de se moquer de la médecine, parce que Mol. a joué les médecins: quiconque raisonne de la sorte, conclut que Mol a déclaré la guerre à toutes les personnes de condition et à tous les gens de bien, parce qu'il a joné les marquis ridicules et les hypocrites. Il n'est point de plus grand panégyrique pour le vertu, que de démasquer ceux qui la falsifient; et rien ne relève davantage l'excellence d'un art aussi nécessaire que celui de la conservation des hommes, que d'exposer à la risée publique l'impudence des ignorants qui en abusent. Ainsi Mol. n'a joué ni la médecine, ni les medecins,*[2]) *c'est-à-dire, ceux qui méritent de porter ce beau nom: il n'a joué que les ânes bottés qui embrassent cette profession, sans connaissances et sans lumière. Malheureux qui s'adresse à ceux-là, dans une ville comme Paris, où il y en a tant d'autres à choisir*".[3]) Auch Br. äußert sich in ähnlichem Sinne, wenn er in seinen „Emp." Ariste, den Vertreter seiner persönlichen Ansicht, auf die verächtliche Bemerkung Martons (I, 5): „*Eh! fy donc, Monsieur, des médecins! Ne savez-vous pas que cela est aujourd'hui contre les règles du bon sens?*" und auf diejenige des Barons: „*En effet, clisterium donare, seignare, purgare. Allez voir un peu ce que dit Mol. de vos médecins . .*" erwidern läßt: „*Je sais bien, mon frère, que vous êtes de ceux qui ont pris au pied de la lettre les railleries ingénieuses de ce charmant auteur: mais, en bonne foi, parce qu'il a joué le ridicule des médecins, comme il a joué celui de presque toutes les professions, faut-il se priver du secours qu'on peut tirer de leur art?*"

Die ganze Behandlung des Stoffes zeigt nun, daß Br. die Ehre der berufsmäßigen Ärzte nicht antasten wollte, wozu ihn vielleicht auch der Umstand veranlaßte, daß verschiedene seiner Verwandten, so sein Schwager Barbeirac und seine Neffen Sidobre und Carquet berühmte Mitglieder der medizinischen Fakultät zu Montpellier waren. Deutet

[1]) a. a. O. t. III, p. 5.

[2]) Diese Behauptung ist natürlich nur sehr bedingt richtig, denn Mol.' Satire trifft den ganzen Geist nnd die Methode der medizinischen Wissenschaft. cf. hierzu Mal. Imag., Ausg. von Despois-Mesnard; ferner Raynaud, Mol. et les Médecins.

[3]) Nähere Angaben über das Wesen der Empiriques, deren größte Gegner die Ärzte selbst waren, finden sich bei Saint-Simon (Mém., kl. Ausg. 1871). cf. spec., was von dem Empirique Caretti erzählt wird: *Les Médecins lui firent toutes sortes de querelles etc.* (I, 356).

doch schon der Titel des Stückes an, daß es sich in ihm nur um Quacksalber handelt, von deren Tun und Treiben ein Bild entworfen werden soll. So stehen die „berühmten" Herren Rosmarin und Paquinoy, später auch der als Empirique verkleidete und unter dem Namen Diamantin auftretende Pasquin, durchaus im Vordergrund des Interesses. Br. hat zwar, um der Handlung einheitlichere Form zu geben, eine Liebesaffaire eingeflochten und durch die Einführung Pasquins als Empirique, eben um durch ihn das Haupthindernis der Verbindung der beiden Liebenden beseitigen zu lassen, ein recht künstliches Bindeglied zwischen den zwei nebeneinander herlaufenden Handlungen herzustellen gesucht, aber jene bedeutet doch einen schwachen Hintergrund. Nicht die Geschicke der Liebenden verfolgt man mit Spannung, sondern die Manipulationen des Schwindlerpaares und Pasquins.

Im I. Akte, den übrigens eine zu breite Exposition ausfüllt, wird zunächst eine treffende Erklärung von dem Wesen jener Herren abgegeben. Br. läßt nämlich Marton auf die erstaunte Frage Erastes: „*Des Empiriques! quels animaux sont-ce là?*" antworten: „*Ce sont des animaux qui ne sont ni médecins, ni chirurgiens, ni apoticaires*" (I, 2). Und als Ergänzung hierzu vernehmen wir später aus dem Munde Martons die Worte: „*On ne voit dans Paris que gens à secret, souffleurs, chimistes, charlatans de toutes nations, de toutes espèces*". In die Hände solcher Wichte „*qui font durer sa maladie*" (I, 2), ist der unglückselige Baron, eine Mol.' Mr. Argan abgelauschte, aber völlig verzeichnete Figur, gefallen. Hauptsächlich allerdings begnügt sich Br., uns mit einem Quacksalber, Mr. Rosmarin, näher bekannt zu machen. Indem dieser den von Gesundheit strotzenden Baron in seinem Glauben, an Gelbsucht erkrankt zu sein, bestärkt und mit den lächerlichsten Verordnungen und Theorien über Wesen und Wirkung der Galle sein umfassendes Wissen dartun zu können meint, findet er günstige Gelegenheit, sich von vornherein recht gründlich zu blamieren. Und ebenso vergeblich, wie Rosmarin den Baron zu heilen versucht, sind auch die Bemühungen des verständigen Ariste, des Ebenbildes Béraldes, seinem Bruder seine eingebildete Krankheit auszureden. Wohl hört der Baron mit größerer Geduld als Mr. Argan die Vorstellungen des Bruders an, aber auch ihm kann nichts den Glauben an seine Krankheit rauben. Im Gegenteil, er fühlt immer mehr das Bedürfnis nach dem Beistand seiner geliebten Empiriques. Dieses läßt ihn denn auch den zweiten Charlatan, der sich ihm mit den bescheidenen Worten vorstellt: „*Je suis le célèbre Monsieur Paquinoy*" (I, 8), mit Freuden aufnehmen, trotzdem Marton diesem das empfehlende Zeugnis ausstellt: „*C'est justement celui qui la semaine dernière tua une femme de qualité dans notre voisinage*". Andererseits baut Eraste gerade auf jene Vertrauensseligkeit des Barons und seine Vorliebe für die Empiriques seinen Plan, ihn durch den Diener

Pasquin von seiner Einbildung heilen zu lassen; und dessen Ausführung im II. und III. Akte zeigt, wie glücklich die intrigierende Partei verfährt. In der 6. Sc. des II. Aktes, in der Pasquin als Empirique sehr geschickt eingeführt wird, beginnt dieser sein Werk. Würdevoll und stolz auf seine Kunst, was ihn freilich nicht verhindert, den unglaublichsten Blödsinn zu schwatzen, naht sich Pasquin dem Baron. Dessen arglose Frage, ob er Arzt sei, entrüstet ihn allerdings derartig, daß er sehr bald seine Würde vergißt und den Baron zu schmähen beginnt, sodaß dieser zu den Worten veranlaßt wird: „*Je vous demande pardon, si je vous ai appelé médecin*". In höchst origineller Weise stellt er dann, in Sc. 7, seine Diagnose, die ihn nicht nur die Art der Krankheit, sondern auch alle Arzneien, die man dem Baron bisher verabreicht hat, erkennen läßt, zur nicht geringen Ver- und Bewunderung aller Anwesenden. Mit der Ausstellung des drolligsten aller Recepte beschließt Pasquin endlich sein segensreiches Tun.

Natürlich hat Br. manche Idee recht weit herbeigeholt und in jeder Beziehung starke Farben aufgetragen; er erreicht aber damit wenigstens seinen Zweck, die verhaßten Quacksalber mit ihrem Geheimmittelunfug der Lächerlichkeit preiszugeben.

Im III. Akte, der das Gelingen der Intrige vor Augen führt, kommt zunächst der Baron längere Zeit zu Worte, indem er dem durch seine Hintansetzung tief verletzten Rosmarin von Pasquins Genie und dem vorzüglichen Recept, das bereits seine Wirkung zeigt, erzählt. Er kann bei dieser Gelegenheit seine grenzenlose Borniertheit in reichstem Maße offenbaren. Die vollkommene Verwirrung bei der Beschreibung des Receptes hat der Dichter hierbei so natürlich dargestellt, daß sie ihre Wirkung auf die Lachmuskeln der Zuschauer unmöglich verfehlen kann. Auch Sc. 3, in der sich die beiden Gauner, Rosmarin und Paquinoy, erkennen und gegenseitig beschuldigen, einen Patienten ins Jenseits gesandt zu haben, enthält einige Komik, die wohl der gerade hier recht lebhafte und witzige Dialog hervorruft, zumal auch der so reich mit Humor ausgestattete Pasquin sich in das Gespräch mischt. Mit dem weisen Urteil, durch das er beiden gerecht zu werden und jenen Vorwürfen ihre Spitze zu nehmen sucht: „*Eh bien, tué, empoisonné, qu'est-ce que tout cela? Ne faut-il pas, pour nous rendre habiles que nous fassions des expériences? Malheur sur qui elles tombent. A présent, sans vanité, je guéris tous mes malades; mais j'ai fait tout comme vous. Bon, empoisonné, tué, égorgé, ne sont-ce pas là les droits de notre apprentissage?*", weiß er die Erregten zu beruhigen.

Von Sc. 4 ab wird die lose Komposition, neben der Armut an Handlung ein wesentlicher Fehler des Stückes, besonders bemerkbar, denn die einzelnen Phasen der Handlung folgen sich fast unvermittelt. Erst wird gezeigt, wie Marton schneidig, wenn auch unter Anwendung

recht gekünstelter Mittel, das Haus des Barons von den zwei Quacksalbern zu säubern versteht, und dann wird das letzte Stück Arbeit, die endgültige Überlistung des Barons, in Angriff genommen. Diese nach der Entfernung der Empiriques bedeutend erleichterte Aufgabe wird zur Zufriedenheit aller gelöst. Der Baron, von seinen Ratgebern verlassen und durch die „*potion cordiale*" in die denkbar zugänglichste Stimmung versetzt, geht in die Falle und läßt sich die Zustimmung zur Vermählung Mariannes und Erastes wohlfeil abgewinnen. Leider hat der Dichter diesen glücklichen Ausgang unter allzu geringer Berücksichtigung der Wahrscheinlichkeit herbeigeführt.

Die Quelle, aus der Br. bei der Gestaltung der „Emp." schöpfte, ist nicht schwer zu finden. „Le Mal. Imag." enthält die Urbilder des Barons, Aristes und Martons, und dieselbe Idee, Heilung eines eingebildeten Kranken durch List, liegt ihm zu Grunde. Es ist möglich, daß auch das Lustspiel „Mr. de Pourc." mit seinen gelegentlichen Ausfällen gegen die Ärzte Br. zu den „Emp." angeregt hat; ins Auge fallende Ähnlichkeiten zwischen beiden Werken finden sich indessen nicht. Andererseits hat sich Br. dem Einfluß des „Mal. Imag." nicht so weit zu entziehen vermocht, als daß er betreffs der „Emp." Anspruch auf Originalität erheben könnte Wohl sind Argan und der Baron grundverschiedene Wesen: ersterer ein trotz seiner lächerlichen Einbildung schlauer, berechnender und argwöhnischer Mensch, zu dessen Täuschung es durchaus gewandter Personen und Mittel bedarf, der Baron hingegen ein schwacher, vertrauensseliger, für Lug und Trug völlig empfänglicher Mann; aber eben in jenem einen Charakterzug, der übertriebenen Sorge um das leibliche Wohl und der aus ihr so leicht resultierenden Vorstellung von irgendwelchen Leiden, offenbart sich doch die innere Verwandtschaft beider. Natürlich ließ sich eine Variation in der Darstellung dieser sonderbaren Eigenschaft finden, und Br. hat sie, allerdings zu seinem Nachteil, versucht. Während Mol. die Einbildung Argans gut motiviert und diesen sich wirklich wie einen Kranken gebärden läßt, begnügt sich Br. damit, den Baron von seinen Leiden erzählen zu lassen, ohne ihm die charakteristischen Momente eines Kranken beizulegen, was naturgemäß die Lebenswahrheit dieser Gestalt von vornherein stark beeinträchtigt. Br.' eingebildeter Kranke besitzt auch keine Spur von der unwiderstehlichen Komik, die fast allen Äußerungen und Handlungen Argans so ganz eigenartigen Reiz verleiht. Situationen, wie sie Mol. z. B. durch das Zusammenspiel Argans und Toinettes schuf, suchen wir in den „Emp." vergebens.

Marton erinnert insofern an Toinette, als sie, wie diese, für die Einbildung ihres Herrn und dessen Ärzte nur Spott übrig hat, auch vor gelegentlichen und oft recht deutlichen Anspielungen nicht zurückscheut, andererseits wiederum die Sache ihrer jungen Herrin vertritt; aber die

Macht, über die Toinette auf Grund ihrer Vertrauensstellung im Arganschen Hause verfügt, und die sie eben Argan gegenüber so wundervoll auszunützen weiß, besitzt Marton nicht. Hat doch auch Mol. Toinettes Rolle durch die bekannte Verkleidungsepisode noch reicher und tiefer ausgebildet, während in den „Emp.“ nicht Marton, sondern Pasquin die Aufgabe zufällt, als verkleideter Empirique zu erscheinen. Diese Wendung der Handlung und ihr weiterer Verlauf ist also bei Br. original.

Wir deuteten schon an, daß die Liebesaffaire, die den „Mal. Imag.“ wie ein roter Faden durchzieht, im Br.schen Lustspiel lediglich Beiwerk ist. Kein Wunder daher, daß auch die Liebenden, die Mol. zu kraftvollen Persönlichkeiten gestaltet hat, in den „Emp.“ nur eine Art Schattendasein führen.

Die Charaktere der beiden Quacksalber und des Dieners Pasquin sind freie Erfindung Br.' Mit den Herren Diafoirus, Vater und Sohn, haben erstere nur das eine gemein, daß auch sie sich mit ihrem Gebaren recht lächerlich machen. Im übrigen zeigt aber gerade ein Vergleich der Art, auf die die Dichter ihre Wirkung zu erreichen trachten, die hohe Überlegenheit Mol.' Ein so prächtiges, umfassendes und fein ausgearbeitetes Bild, wie es der Meister der Satire von jenen Pedanten und Phrasenhelden zu entrollen verstand, hat Br. von den Herren Rosmarin und Paquinoy nicht zu entwerfen vermocht. Der Grund hierfür dürfte in der höchst oberflächlichen Zeichnung dieser Charaktere, die weniger aus dem Leben geschöpft als ersonnen erscheinen, zu finden sein. Außerdem mußten den beiden Quacksalbern, der Tendenz der Komödie entsprechend, unbedingt größere Rollen zugeschrieben werden.

Was Br. bei beiden unterlassen hat, hat er in gewisser Beziehung in der Person Pasquins nachgeholt, dessen Manipulationen ein viel treueres Bild von jener gefährlichen Sorte von Menschen bieten, als diejenigen ihrer zwei wirklichen Vertreter. Pasquin ist eine lebenswahre, frische und durch ihren Humor ergötzende Figur. Ähnlich wie Toinette weiß er sich gewandt in seine Rolle zu finden und die übernommene Aufgabe zu einem glücklichen Ende zu führen.

Mit einer Person noch, und mit ihr vielleicht am meisten, hat sich Br. von Mol. abhängig gemacht: mit Ariste, der, gleich Béralde, der eigenen Überzeugung des Verfassers Ausdruck zu verleihen hat. Ariste ist mit der Bestimmtheit seines Wesens, seinen ernsten, verständigen Ansichten und dem warmen Interesse, mit dem er das Geschick der Liebenden begleitet, das vollkommene Ebenbild Béraldes. Vergleicht man die 3. Sc. des III. Aktes des „Mal. Imag.“ mit der ihr so ähnlichen 5. Sc. des I. Aktes der „Emp.“, so wird sich obige Behauptung bald bestätigen. Die Übereinstimmung in der Auffassung beider Charaktere schließt natürlich einige Abweichungen in deren Darstellung nicht aus.

So vermißt man z. B. bei Ariste eine Begründung seiner Abneigung gegen die Quacksalber, während Mol. seinem Béralde in jenem Gespräch mit Argan Gelegenheit gibt, seine Ansichten ausführlich und überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Im übrigen entbehrt der Charakter Aristes jener weitgehenden Vertiefung und sorgfältigen Ausarbeitung, die denjenigen Béraldes als des großen Dichters so würdig erscheinen läßt.

4. L'Avocat Patelin.

Dem Wunsche Ludwigs XIV., endlich einmal eine Komödie anderer Art, als alle ihm bisher bekannten zu sehen, verdankt der „Avocat Patelin" seine Wiedergeburt. Im Jahre 1700 kleidete Br. die einst berühmte, seit langem aber vergessene Farce aus dem 15. Jahrhundert in ein neues Gewand, um sie dem herrschenden Geschmack anzupassen, durch Modernisierung der Sprache ein allgemein verständliches Lustspiel aus ihr zu machen. Ob Br. mit dieser Umwandlung das Richtige traf, wird im folgenden zu untersuchen sein; dem König gefiel jedenfalls das Werk seines Günstlings, in dem er einen Lustspieldichter bis dahin noch nicht vermutet hatte, außerordentlich, und er bot auch seinen ganzen Einfluß auf, um den „Av. Pat.", dem bei der ersten Aufführung im Jahre 1706 wenig Erfolg beschieden war, auf der Bühne zu halten. Viel günstiger als das Theaterpublikum beurteilten die Kritiker des 18. Jahrhunderts die Br.sche Arbeit. Beschränkt sich allerdings Lessing in seiner bekannten Besprechung der Erstaufführung des „Av. Pat." in Hamburg am 11. Mai 1767[1]) darauf, das alte Stück zu loben und unseren Dichter mit den Worten: „Br. gab ihm eine neue Sprache und brachte es in die Form, in welcher es gegenwärtig aufgeführt wird" abzutun, so haben z. B. Voltaire und La Harpe umso mehr dem Lustspiele Br.' die gebührende Achtung gezollt. Wenn indessen letzterer sagt:[2]) „*L'Av. Pat. . . . qui n'a rien perdu de sa naïveté quand on l'a rajeuni dans la langue du siècle de Louis XIV . . . Br. et Pal. l'ont fort embelli*", so ist auch er in dem Irrtum befangen, dem man bis in die neueste Zeit noch begegnet. Br. und Pal. haben nicht gemeinsam die alte Farce umgearbeitet. Als erster hat sich Banzer[3]) jener falschen Annahme entgegengestellt, indem er Br.' eigene, im „Préf. de l'auteur"[4]) enthaltene Darstellung, in der kein Wort von Pal.' Mitarbeit verlautet, berücksichtigte. Schenken wir ferner dem Umstand Beachtung, daß in der von Pal. selbst veranstalteten Ausgabe seiner Werke vom Jahre 1711 der „Av. Pat." nicht mit enthalten ist, so dürfte damit jeder Zweifel an der alleinigen Autorschaft Br.' behoben sein. Pal. hat, wie Banzer

[1]) Hamburg. Dramat. XIV.

[2]) a. a. O. t. VI, p. 83.

[3]) Zschr. f. nfrz. Spr. u. Lit. t. X, p. 103 ff.

[4]) a. a. O. t. III, p. 67

richtig aufgefaßt hat, „an diesem Werke nur das Verdienst der Inscenierung“.[1])

Von den zahlreichen Untersuchungen, deren Gegenstand die Farce vom Av. Pat. gewesen ist, wollen wir nur die eingehende Arbeit Génins[2]) und aus neuerer Zeit diejenige Schaumburgs: „Die Farce Pat. und ihre Nachahmungen“,[3]) sowie ihre Besprechung und Ergänzung durch Banzer hervorheben. Während allerdings Génin für die Br.sche Bearbeitung nur wenige und nicht allzu vorteilhafte Worte übrig hat, widmet ihr Schaumburg einen längeren Abschnitt, in dem er gelegentlich der Inhaltsangabe und Besprechung der Charaktere die am meisten bei einem Vergleich ins Auge fallenden Unterschiede betont. Unsere Tätigkeit wird somit im allgemeinen nur eine resumierende und ergänzende sein können. Von der Inhaltsangabe glauben wir absehen zu dürfen.

Br. hat in seinem Lustspiel die alte Farce schon einer rein äußerlichen Änderung unterzogen, indem er sie in Prosa umwandelte und ihr die Einteilung in Akte und Scenen verlieh. Dann hat er aber auch den Stoff und den Gang der Handlung wesentlich verändert, d. h. erweitert. Hören wir von ihm selbst, was ihn hierzu bewog:[4]) „*L'ancienne pièce est un fumier dont on peut tirer de l'or: je ne sais pas si je l'ai fait, mais je sais bien que je me suis extrêmement diverti en y travaillant. J'en ai conservé, autant que j'ai pu, les jeux de théâtre que j'y ai trouvés, en les intéressant dans une seule action qu'il m'a fallu inventer, afin de garder à peu près les règles qu'on observe aujourd'hui, et qu'on ne connaissait guères en France, au temps où cette pièce fut faite, ce qui m'a obligé d'y ajouter les personnages de Valère, d'Henriette et de Colette, et d'en changer entièrement l'économie et le dénouement*“. Diese eine neue Handlung besteht nun in dem Liebesverhältnis zwischen Valère, den Br. dem Tuchhändler zum Sohne gab, und Henriette, der Tochter Pat.', einerseits und demjenigen zwischen Colette, der Magd Pat.', und Agnelet andererseits. Daß die allzu einfache Handlung des alten Stückes irgendwelche Erweiterung erfahren mußte, wenn sie eben einer kunstmäßigen Komödie zu Grunde gelegt werden sollte, steht außer Zweifel; ob sich aber die drei neuen Gestalten als glücklich erfunden darstellen, ist eine andere Frage. Génin beantwortet sie jedenfalls in verneinendem Sinne, wenn er sagt:[5]) „*Br. ne s'est donné d'autre peine que d'ajuster tant bien que mal au sujet une intrigue d'amour en partie carrée: sa part d'invention*

[1]) Die Frères Parfaict äußern sich in ähnlichem Sinne; a. a. O. t. XIV, p. 414: „*Elle fut jouée sur le Th. Fr. . . . par les soins de Mr. Pal.*“

[2]) Génin, Maistre Pierre Patelin, Paris 1854.

[3]) Zschr. f. nfrz. Spr. u. Lit. t. IX, p. 1 ff.

[4]) Préf. de l'auteur, a. a. O. t. III, p. 69.

[5]) a. a. O. p. 75.

se réduit à avoir créé une fille à Patelin et un fils à Mr. Guillaume, afin d'avoir au dénouement le mariage obligé, et ce mariage est doublé de celui d'Agnelet avec la servante de l'avocat. Assurément ce n'est pas dans cette conception que réside le génie de la pièce!" Die Schärfe des Tones, in dem diese Worte, denen man einige Berechtigung nicht absprechen kann, gehalten sind, muß auffallen; sie erklärt sich vielleicht aus dem Umstande, daß Génin, der mit geradezu rührender Liebe an seinem „Maître Pierre Pat." hing, dessen Betrachtung er ja auch die Arbeit seines Lebens gewidmet haben soll, jene Änderung Br.' gewissermaßen als Entheiligung empfand. Und doch war niemand mehr als Br. darauf bedacht, pietätvoll den herrlichen Kern des alten Stückes, die lebenswahren Gestalten und die aus ihrem Zusammenwirken entspringende, echte Komik zu erhalten, soweit das möglich war!

Ebenso ungerechtfertigt erscheint uns die Geringschätzung, mit der Ed. Fournier[1]) in dem Vorwort zu seiner Neubearbeitung des „Maître Pat." die Arbeit seines Vorgängers behandelt, und die in den Worten: „*Br. qui la (la farce) mit en prose sans l'avoir beaucoup comprise*" ihren Ausdruck findet. Gewiß hat er die Eigenart des alten Stückes besser gewahrt als Br.; einfach aus dem Grunde, weil er den Text des 15. Jahrhunderts fast wörtlich in die moderne Sprache übertrug und selbst die alte Versform, Achtsilbler, beibehielt, lediglich den Urtext in Akte und Scenen einteilend. Man wird auch das große Verdienst und die geschickte Art seiner Arbeit gern anerkennen; dieses Lob schließt aber ein ebensolches der Leistung Br.', die von völlig anderen Gesichtspunkten aus zu beurteilen ist, nicht aus. Die Untersuchung des Br.schen Lustspieles wird gerade das Resultat ergeben, daß sein Verfasser vollkommen in den Geist des alten Werkes einzudringen verstand.

Die von Br. vorgenommenen Änderungen sind im I. Akte so zahlreich, daß dieser durchaus den Stempel eigener Geistesarbeit trägt. Br. hat ihm einen Prolog vorangestellt, zu dem er, wie auch zu den drei Zwischenspielen, nach Banzers[2]) Ansicht durch Reuchlin veranlaßt wurde, der in seinem „Henno" nach jedem Akte einen Chor auftreten läßt, „in dem die Götter zu dem Inhalte der vorangehenden Handlung in Allegorie gesetzt werden". Schaumburg ignoriert diese Zutat Br.' völlig; uns scheinen jedoch namentlich der Prolog und das erste Intermède des Interessanten und auch des Schönen genug zu bieten, um auf sie mit einigen Worten einzugehen.

Im Prolog versammelt Merkur Apollo, Vulkan, Pluto, Minos, Thalia, die drei Grazien und einen Chor anderer Götter des Himmels und der Erde, um, da Molière, den Thalia für Jupiter geschaffen hat, tot ist, vor diesem die Komödie vom „Av. Pat." aufzuführen. Thalia unter-

[1]) a. a. O. p. IX.

[2]) a. a. O. p. 104.

nimmt nun, freilich unter allseitigem Sträuben der Götter, die Verteilung der Rollen: Merkur soll Pat., Apollo Agnelet, Vulkan Guillaume, Minos den Richter Bartolin und Pluto Valère darstellen, während Euridice die Rolle der Mme. Pat. (aber nur als „*femme de théâtre, autrement non!*“), Cypris diejenige Henriettes und irgend eine Nymphe des Gottes Pan die Rolle der Colette zu übernehmen hat. Nachdem noch Hebe mit Hilfe der Grazien die Scenerie geändert, d. h. den Olymp in ein Dorf verwandelt hat, kann das Spiel beginnen.

Br. hat diese Allegorie, in der unschwer eine Huldigung für Ludwig XIV. zu erkennen ist, mit wirklich wohltuender Frische niedergeschrieben; ein Hauch echter Idylle durchzieht das Ganze. Man fühlt sich in die Gefilde der Götter versetzt und wähnt den lieblichen Gesang der ewig heiteren Grazien zu hören. Nichts fehlt an der erhabenen Ruhe des Heimes der Götter, und der Geist der Unzufriedenheit, der sie momentan zu stören droht, wird, als der Götter unwürdig, noch im Entstehen unterdrückt. So hat Br. die ihm durch den „Henno“ gebotene Idee glücklich verwertet, und die Ausführung gereicht ihm in jeder Beziehung zur Ehre, inhaltlich wie formell. Die ausnahmslos flüssigen Verse, 12-, 10- und 8silbler in buntem Wechsel, sind gewandt gebildet und durchgängig mit gefälligen Reimen versehen.

Von den drei Zwischenspielen, die diese Allegorie fortsetzen, verdient nur das erste ausführliche Besprechung. Wir sehen in ihm Orpheus, begleitet von Schatten, erscheinen, den Verlust seiner Gattin beklagend; ein Schatten gibt diesem Schmerze durch Gesang Ausdruck. Ebenso kommt Pan in Begleitung von Faunen und klagt, daß man ihm eine Nymphe geraubt habe; ein Faun erklärt in einem Liede den Grund seiner Klage. Endlich naht Thalia als Trösterin; sie eröffnet den beiden Göttern, daß sie die Schuldige wäre, die ihnen die Gattin und Geliebte entführt hätte, um sich ihrer zu dem Spiele vor Jupiter zu bedienen, und verspricht ihnen, nach Beendigung der Komödie beide zurückzubringen. Auch diese kleine Episode ist vom Dichter lieblich und duftig dargestellt worden, und in dem interessanten Wechselgesang zwischen Schatten und Faun, der dem Schmerze der beiden Götter so rührenden Ausdruck verleiht, daß Thalia zu ihrem Erscheinen bewogen wird, hat Br. Worte gefunden, die aufrichtige Teilnahme für das herbe Geschick Orpheus' und Pans zu erwecken vermögen.

Wenig ansprechend sind das zweite Zwischenspiel (Thalia ruft Amor und die Bacchanten herbei, um die Gäste unterhalten zu lassen, während sich Agnelet, Guillaume und Patelin auf die Gerichtssitzung vorbereiten) und der Epilog, in dem Thalia Jupiters Zufriedenheit über das Spiel verkündet und alle dem Vater der Götter Lob und Dank singen. Beide sind inhalts- und bedeutungslos; die in ihnen enthaltenen Gesänge entbehren des warmen, natürlichen Tones, der die Lieder des

Prologs und des ersten Zwischenspiels auszeichnet. Außerdem weisen sie recht unregelmäßigen Versbau und schlechte Reime auf.

Im I. Akte macht uns nun Br. mit den traurigen Verhältnissen im Hause Pat.' und der Absicht des Advokaten, seinem reichen und geizigen Nachbarn, dem Tuchhändler Guillaume Joceaulme, sechs Ellen Tuch für ein neues Gewand abzuschwindeln, bekannt. Hofft doch Pat., durch sein vornehmes Äußere den Eindruck eines wohlhabenden Mannes hervorrufen und dadurch leichter die Verheiratung seiner Tochter Henriette ermöglichen zu können! Wir erfahren ferner von der Liebe Valères zu Henriette und dem Widerstand Guill.' gegen die Neigung seines Sohnes zur Tochter des „Bettlers". Auch jene andere große Sorge des Tuchhändlers, die ihm von Valère und seinem Schäfer Agnelet durch die stetig fortschreitende Verringerung seiner Hammelherde bereitet wird, wird ebenso, wie seine Absicht, durch Verklagung des Schäfers diesem Zustande ein Ende zu machen, ausführlich und überzeugend dargestellt. Folgen wir weiterhin Pat. in den Laden Guill.', um seinen Vorspiegelungen zu lauschen, und begleiten wir Agnelet auf dem schweren Gange zu seinem gestrengen Herrn, der von keiner Entschuldigung wissen will, so sehen wir, wie in diesem kleinen Kreise gesündigt worden ist und gesündigt wird, zugleich aber auch, wie sich die Gewitterwolken über den Häuptern der Schuldigen zusammenziehen Beginnt doch für Pat. das Strafgericht schon in Sc. 9, in der Mme. Pat. ihrem ob des Betrugs ihres Mannes bekümmerten Herzen Luft machen kann!

Von alledem findet sich im I. Akte der alten Farce, wenn wir uns hierbei der durch Fournier eingeführten Einteilung bedienen, wenig: nur der große, erregte Disput zwischen Pat. und seiner Gattin, ferner die Betrugsscene im Hause Guill.', sowie zwei kurze Selbstgespräche Pat.' und Guill.' erinnern uns daran, daß beiden Werken derselbe Stoff zu Grunde liegt. Aber selbst diese von Br. aus der Vorlage übernommenen Scenen enthalten, natürlich abgesehen von dem fast völlig veränderten Dialog, inhaltlich genug Abweichungen. So hat Br. den in der Farce wohl zu weit ausgesponnenen Dialog zwischen Pat. und seiner Gattin über ihre elende Lage bedeutend gekürzt, und zwar in der Weise, daß er vieles von dem, was dort der Maître Pat. seiner Lebensgefährtin auseinandersetzt, diesen in einem Monolog mit wenigen, aber ebenso gut über die Verhältnisse orientierenden Worten sagen läßt. Dafür kommt Mme. Pat. in jener 9. Sc., die der 1. Sc. des II. Aktes der Farce stark ähnelt, noch einmal reichlich zu Worte. Nur den Schluß des Gespräches: Pat. unterrichtet Guillemette von seiner Absicht, und diese wünscht ihm höhnisch Erfolg, übernahm Br. in der überlieferten Form.

Dieser unserer Meinung nach vorteilhaften Modifikation gegenüber hat die alte Darstellung der Betrugsscene vor derjenigen Br.' entschieden

den Vorzug, denn in der Farce wird jener Betrug besser motiviert. Wenn hier Pat. den Vater des Tuchhändlers lobt und dann, vom Vater auf den Sohn schließend, auch letzterem alle möglichen Schmeicheleien ins Gesicht sagt, um ihn für sich zu gewinnen, so erscheinen seine Manipulationen doch in weit höherem Grade glaubhaft, als wenn Br. seinen Pat. völlig unvermittelt eine, übrigens unendlich gesuchte, Lobhymne auf Guill. singen läßt. Auch ist die Farce von solchen Widernatürlichkeiten, wie der, daß der Tuchhändler seinen „Nachbar" Pat. nicht kennt, oder der plumpen Erfindung, Pat. wolle eine Schuld seines Vaters abtragen, wovon der sonst so berechnende Guill. nichts weiß, frei. Wie viel einleuchtender ist dem gegenüber die Behauptung des alten Pat., er habe 80 Taler gespart, die er nun zum Kaufe des Tuches verwenden wolle! Erst der Ausgang dieses Auftrittes, der die steigende Begier Pat.', aber auch die wachsende Besorgnis Guill.' um die Erlangung des Betrages so lebhaft und natürlich darstellt, stimmt in beiden Werken wieder überein.

Im II. Akte hat sich Br. schon wesentlich enger an sein Vorbild angeschlossen. So gleicht der Sc. 1 bildende Monolog, in dem Guill. ganz köstlich seine innersten Gedanken verrät, völlig den Worten, die der Tuchhändler in der Farce auf seinem Gange zum Hause Pat.' vor sich hinspricht. Auch das prächtige Gespräch zwischen Guillemette und Guillaume hat Br., von einigen Kürzungen abgesehen, die sich namentlich auf das in der Farce so oft wiederholte „*parlez bas*" und seine Begründung erstrecken, fast unverändert bewahrt. Größere Abweichungen bietet erst die Verhandlung des Tuchhändlers mit dem Ehepaar Pat. in den beiden Stücken dar. In der Farce, wo jene viel breiter ausgesponnen und auf drei Scenen verteilt ist, wird sie bekanntlich durch das Verschwinden des Tuchhändlers unterbrochen, das der schlaue Hinweis Guillemettes auf das Gerede der Leute, die Guillaume zu ihr gehen sähen, bewirkt. Weiß ja der Arme schließlich nicht mehr, ob er träumt, wie er selbst in seinem köstlichen Selbstgespräch, in dem er bald seiner Sache gewiß zu sein scheint, bald Pat. für unschuldig hält, äußert! So eilt er davon, um nur zu bald, durch das laute Lachen Guillemettes stutzig gemacht, voll Wut zurückzukehren. Aber auch jetzt erreicht er seinen Zweck, die Entlarvung des Betrügers, nicht. Wie bekannt, weiß Pat. durch seine Fieberphantasien derartig den Eindruck eines Schwerkranken zu erwecken, daß Guill. sein vermeintliches Unrecht einsieht und sich diskret zurückzieht, um die letzten Augenblicke des Sterbenden nicht durch seine Anwesenheit zu stören.

Br., der übrigens das Gelingen des Pat.schen Streiches in einer einzigen Scene veranschaulicht (II, 3), führt jenes auf eine andere, und zwar wiederum unmotiviertere Weise herbei. Er läßt zunächst Pat. dem Tuchhändler vorlügen, daß er seinen Procureur zu diesem gesandt

habe, um sich für den bisher unterbliebenen Besuch entschuldigen zu lassen. Später aber bedient sich Pat., da Guill. diesen Schwindel gar bald entdeckt, eines anderen Auswegs. Es gelingt ihm, so wenig glaubhaft dieser Erfolg auch erscheinen mag, durch den Ruf „Diebe, Diebe!" und das Ergreifen einer Hellebarde, mit der er in nicht mißzuverstehender Weise auf Guill. losgeht, diesen zum Rückzug zu bringen. Es bedarf wohl keiner näheren Begründung, daß Br. mit dieser ungeschickten Wendung weit hinter seinem Vorbilde zurückblieb. Die ganz einzige Komik, die diese Situation in der Farce enthält, ging jedenfalls völlig verloren.

Eigene Erfindung des Bearbeiters sind auch die zwei folgenden Scenen, deren erste uns mit dem Richter Bartolin und dessen Aufforderung, Pat. solle einer Gerichtssitzung beiwohnen, bekannt macht. Weiterhin hören wir ein Gespräch Colettes mit ihrem Bräutigam Agnelet, in dem jene dem Schäfer rät, einen Advokaten zu nehmen, „*qui invente quelque fourberie pour le tirer d'affaire*" (II, 5), aber auf keinen Fall den Namen seines Herrn zu nennen. Agnelet befolgt denn auch ihren Rat und bittet in Sc. 6 Pat., sich seiner Sache anzunehmen, seine Bitte herrlich naiv mit den Worten beschließend: „*Faites en sorte qu'il ait tort, et que j'aie raison*". Die bekannte Forderung Pat.', auf alle an ihn gerichteten Fragen mit „*Bée*" zu antworten, ist er gern bereit zu erfüllen.

Der III. Akt bringt endlich, in der Farce wie in Br.' Lustspiel, die mit Spannung erwartete Gerichtsscene. Im alten Stücke gehen ihr noch zwei Scenen voran, in deren erster Agnelet von seinem „*seigneur doulx*" die schmerzliche Kunde erfährt, daß ihn dieser wegen der Hammeldiebstähle verklagen will, während Sc. 2 uns den Schäfer in Unterhandlung mit Pat. vorführt, den jener als Advokat annehmen will, ihn ebenfalls so naiv bittend:

Je scay bien qu'il a bonne cause,
Mais vous trouverez bien tel clause,
Se voulez qu'il l'aura mauvaise.

Dieser Auftritt würde also der 6. Sc. des II. Aktes im Br.schen Lustspiel entsprechen, während das Gespräch zwischen Guill. und Agnelet bereits als 7. Sc. dem I. Akte einverleibt wurde. Die urkomische Gerichtsscene hätte Br., da sie schon in der Farce dank ihres meisterhaften Dialogs und der wohldurchdachten Ausführung weit über das gewöhnliche Maß eines Possenauftritts hinausragte, Wort für Wort übernehmen sollen. Er ließ auch die Stellen, die durch irgendwelche Veränderungen ihre unwiderstehliche komische Wirkung eingebüßt hätten, in weiser Erkenntnis unberührt; durch einige Erweiterungen einerseits, verschiedene Kürzungen andererseits gewann aber doch diese Scene unter Br.' Hand ein anderes Aussehen. Eine Erweiterung der Handlung liegt in der Einfügung folgender Episode: Agnelet ist von Guill. derart

geprügelt worden, daß er sich trepanieren lassen muß, vor, die später dem Dichter zur Lösung des Knotens dienen sollte. Gestrichen wurde von Br. zunächst die köstliche Verstellung Pat., der vorgibt, Zahnschmerzen zu haben, und sein Gesicht mit der Hand verdeckt, um nicht von Guill. erkannt zu werden. Ebenso wenig erklärlich wie diese Kürzung erscheint weiterhin der Grund, warum Br. seinen Pat. sich nicht auch des geschickten Auswegs bedienen ließ, auf Bartolins Verwunderung über Guill.' Verwechslung der Hammel mit den 6 Ellen Tuch zu äußern:

Il veut dire
Que son bergier avait rendu
La laine (je l'ay entendu)
Dont fut faict le drap de ma robe,
Comme il dict qu'il le desrobe,
Et qu'il luy a emblé la laine
De ses brebis.

Ferner vermied es der Bearbeiter, darzustellen, wie Pat. allen Beschuldigungen des Tuchhändlers ausweicht und stets das Gespräch wieder auf die Hammel zu bringen weiß. Endlich vermißt man in Br.' Lustspiel die in der Farce der Gerichtsverhandlung folgende Scene, in welcher der mit seiner Klage Abgewiesene seinen Gegner noch einmal zur Rede stellt und ihn zum Geständnis seiner Schuld zu bewegen sucht. Erst die Schlußscene, die die Tendenz der Farce — à trompeur, trompeur et demi — so lebendigen und wahren Ausdruck verleiht, begegnet einem, freilich auch bedeutend gekürzt, in Br.' Werk als 3. Sc. des III. Aktes wieder. Ebenso verdutzt und ärgerlich, wie in dem alten Stücke der um seinen Lohn betrogene Advokat dem davoneilenden „*mouton vêtu*", alias Agnelet, nachblickt, so ist auch Br.' Pat. von solcher Wendung der Dinge nicht sonderlich erbaut. Während aber dort dem Armen nach dem Fallen des Vorhangs Gelegenheit gegeben wird, sich seinem Schmerze zu überlassen, wird er hier rasch auf andere Gedanken gebracht. Br. läßt nämlich, und von hier ab ist die Handlung rein von ihm erfunden, Colette erscheinen und Pat. von einer List, die die Heirat Henriettes mit Valère herbeiführen soll, berichten. Sie will sich Agnelets bedienen, indem sie das Gerücht verbreitet, er sei an der Operation seines Schädels gestorben, damit sie dann Guill. des Totschlags zeihen und ihm mit gerichtlicher Verfolgung drohen kann. An Stelle letzterer aber hofft sie Guill. auf irgend eine Weise zur Einwilligung in die Vermählung Valères mit Henriette zwingen zu können. Wie ihr das schließlich, hauptsächlich durch Bartolins Ausgleichsvorschlag, gelingt, wird in den 5 letzten Scenen, die dem Charakter des alten Stückes gut angepaßt sind und dessen ergötzliche Komik erhöhen, — wir brauchen uns u. a. nur den Richter vorzustellen, wie er vor dem blutigen Kalbs-

kopf steht und ihn für das verstümmelte Haupt Agnelets hält —, mit dramatischer Lebhaftigkeit vor Augen geführt. Der Geizhals Guill. geht in die Falle und muß, um seinen Hals zu retten, dem Liebesbunde der so lange ihn Ersehnenden zustimmen.

Gerade in den letzten Scenen hat Br. den Ton der Farce mit ihrem naiven, herzlichen Humor so vorzüglich zu treffen gewußt, daß die Behauptung gewisser Kritiker, er sei nicht in den Geist des alten Stückes eingedrungen und habe seine eigenen Schöpfungen nicht mit jenem zu beseelen vermocht, als unrichtig zurückgewiesen werden kann. Die Bemerkung Génins:[1]) „*Grâce à l'Av. Pat., Br. brille au premier rang de nos auteurs dramatiques: il vivra tant qu'il y aura un théâtre en France. Et le véritable auteur de Pat. nous est inconnu. Voilà les justices de la fortune!*“ muß ebenso, wie das Urteil Fournels:[2]) „*Il est arrivé à Br. et à Pal., malgré toute l'habileté de leur adaptation, de banaliser et même de dénaturer l'œuvre qu'ils pliaient aux habitudes de la comédie classique*“, als ungerechte Härte erscheinen. Eine derartige summarische Abfertigung verdient Br.' Arbeit nicht. Selbstverständlich ist diese nicht fehlerlos, wie ja bereits bei der Besprechung der Komposition des neuen Stückes mehrfach betont wurde. Namentlich wurde durch die Umgestaltung einiger Scenen, die Weglassung des einen oder anderen naiven Zuges, die vis comica der Farce nicht unwesentlich vermindert. Über diesen Mängeln sollte man aber doch auch die Vorzüge des Br.schen Lustspieles nicht vergessen! Wir erblicken diese außer in der Anlage des Stückes, in der mit Weisheit berechneten Ökonomie des Ganzen, nicht zuletzt auch in der verfeinerten Charakteristik der Personen.

Ihre Haupteigenschaften haben natürlich die wichtigsten Personen des Stückes behalten. Pat. ist noch ebenso verschlagen und in allen Verstellungskünsten wahrhaft groß, wie in der Farce; den Tuchhändler bringt sein Geiz in dieselben unangenehmen Situationen; Agnelet will wieder so dumm erscheinen und ist dabei der Pfiffigste von allen, und der Richter weiß mit gleichem Ernste seine Würde zu wahren. Und doch hat jeder von ihnen, von Guillemette, die nach Br.' Auffassung in den Rahmen des alten Stückes kaum noch passen würde, ganz zu schweigen, Umwandlungen seines Charakters durchmachen müssen, die ihn in anderem Lichte erscheinen lassen. Da Schaumburg[3]) gerade diese Änderungen Br.' sehr ausführlich behandelt hat, kann hier von deren eingehenderen Besprechung abgesehen werden. Es ist durchaus zutreffend, wenn Schaumburg dem Br.schen Pat. das Zeugnis ausstellt, er sei „eine äußerst humoristische und lebensvolle Gestalt, aber nicht

---

[1]) a. a. O. p. 77.

[2]) a. a. O. p. 318. Ungünstig kritisiert auch Lemaître, a. a. O. p. 242: „*L'Av. Pat. est la farce du XVe siècle, revue et augmentée d'une amourette banale*“.

[3]) a. a. O. p. 42 ff.

mehr der prächtige Schwindler des XV., sondern der spitzfindige Winkeladvokat des XVIII. Jahrhunderts, der durch seine genaue Kenntnis des Gesetzes gerade das Gesetz zu umgehen weiß". Besser noch hätte für ihn das Attribut „raffiniert" gepaßt; auf große Ziele ist sein ganzes Lügensystem angelegt, und mit staunenswerter Gewandtheit weiß er Guill. in dieses hineinzuziehen, was ihm umso leichter gelingt, als Br. seinen Tuchhändler mit größerer Beschränktheit ausgestattet hat, als sie Mr. Joceaulme in der Farce besaß. An Habgier steht Guill. wohl kaum seinem Urbilde nach.

Ebenso wie Pat., wurde auch der Schäfer von Br. mit größerer Geistesschärfe ausgerüstet. „Er ist nicht mehr der dummpfiffige Bauernlümmel der alten Farce", sondern „unter der Maske des Tölpels blitzt zuweilen der Gamin hervor, der mit bewußter Schlauheit seine Streiche vollführt". Abweichend von seiner Vorlage läßt ihn Br. in der Mundart eines Bauern des Pariser Landes sprechen.

Ist sich Bartolin verhältnismäßig am meisten gleich geblieben, so umso weniger Guillemette, die im modernen Lustspiel als Mme. Pat. eine gar vornehme, d. h. nach außen hin, nicht ihrer Gesinnung nach vornehme Dame geworden ist. Sie bringt natürlich den ihrem Stande wenig angemessenen Unternehmungen ihres Gatten kein allzu großes Interesse entgegen und nimmt diesem gegenüber eine so überlegene Haltung ein, daß, wie Schaumburg bemerkt, „Pat. neben ihr eine fast klägliche Rolle spielt". Konnte noch Guillemette als treue Gehilfin ihres Gatten dessen Talent zu Betrügereien nicht ohne Stolz mit den Worten: „*Vous en estes un fin droict maistre*" anerkennen und ihm versprechen: „*Je feray très bien la manière*", dieses Versprechen auch wacker haltend, so hat Mme. Pat. für ihren Gemahl nur die Bezeichnung „*gueux*" übrig, und nur von der Not gezwungen unterstützt sie dessen Pläne.

Die drei von Br. neu eingeführten Personen: Colette, Henriette und Valère, die sich von jenen Gattungen von Dienerinnen und Liebenden, wie sie fast jedes Lustspiel jener Zeit enthält, nicht unterscheiden, treten erst kurz vor dem Ende des Stückes mehr hervor. Ihre Hauptaufgabe ist es, „am Schlusse den festgeschürzten Knoten zu allseitiger Zufriedenheit zu lösen und das Ganze in für uns wohltuender Weise austönen zu lassen".

Die Sprache beherrscht Br. auch in diesem Lustspiel mit großer Gewandtheit, trotzdem die Schwierigkeiten, die sich für den Bearbeiter der alten Dichtung hinsichtlich des sprachlichen Ausdrucks ergaben, keine geringen waren. Galt es doch, aus den derben, kernigen Versen der Farce, unter gleichzeitiger Wahrung der eigenartigen, dort herrschenden Sprechweise, eine formvollendete, elegante Prosa herzustellen. Wie Br. diese Aufgabe bewältigte, zeigt das Geschick, mit dem er wiederum an den hier so zahlreichen Stellen, die kraftvollere Ausdrucksweise ver-

langten, alle Härten der Sprache vermied. Andererseits büßte der Stil bei aller Sorgfalt des Dichters in der Auswahl seiner Worte nichts an Natürlichkeit und Frische ein.

Daß Br. auch den in der Farce enthaltenen, reichen Schatz von Sentenzen, deren manche sprichwörtlich geworden sind, seiner Arbeit nicht entzog, bestätigt nur die oben gemachte Bemerkung, daß er sich liebevoll in den Geist des alten, liebenswürdigen, ohne jede aggressive Tendenz in einfacher Heiterkeit einherschreitenden Unterhaltungsstückes versenkte und ihn seinem Werke einzuhauchen suchte.

5. L'Opiniâtre.

Nach der Aufführung des „Av. Pat." hörte man im Th. Fr. lange nichts mehr von Br. Erst 16 Jahre später, 1722, trat er mit einem neuen Stücke, „L'Opiniâtre", wieder an die Öffentlichkeit. Indessen ist, einigen Angaben Br.' zufolge, dieses Werk bedeutend früher, etwa um 1710, entstanden. „L'Opiniâtre" ist das einzige Verslustspiel unseres Dichters und, wie „Le Grondeur" und „L'Important", eine Charakterkomödie.

Der Inhalt ist folgender: Eraste, der Sohn eines Barons, soll mit Dorise, der Tochter einer Marquise, vermählt werden. Letztere glaubt Witwe zu sein, da sich das Gerücht verbreitet hat, der Marquis sei in einem Kampfe in Asien gefallen. Sie hält sich deshalb auch nicht mehr für verpflichtet, das von ihrem Gatten einem gewissen Clitandre gegebene Versprechen, ihn mit Doris zu verheiraten, zu erfüllen. Das junge Mädchen ist natürlich von dem neuen Heiratsprojekt nicht erfreut; umso weniger, als der Auserwählte ein halsstarriger Patron ist, wie es verschiedentlich festzustellen vermochte. Der Gedanke, diesem Streitkopf nun so bald angehören zu müssen, macht Dorise untröstlich, und Clitandre teilt ihren Schmerz. Da erscheint Toinon, Dorises Zofe, als rettender Engel. Sie rät den Liebenden, sich eines Türken, namens Ibrahim, zu bedienen, der soeben im Orte angekommen und im Gasthause eines gewissen La Ramée, früheren Pächters des Marquis, abgestiegen ist. Der Türke soll das Gerücht vom Tode des Marquis durch die Nachricht von dessen baldiger Rückkehr Lügen strafen, damit auf diese Weise die verhaßte, von der Marquise gewünschte Heirat aufgeschoben oder gar vereitelt werden kann. Dieser Plan gelingt vorzüglich, denn der vermeintliche Türke ist der Marquis selbst. Nach langer, beschwerlicher Reise ist er in der Heimat eingetroffen, sich hier vorläufig nur dem alten La Ramée zu erkennen gebend. Von diesem erfährt er nun alles, was sich während seiner Abwesenheit in seinem Schlosse zugetragen hat, und so natürlich auch die beabsichtigte Vermählung seiner Tochter, deren sehnlichsten Wunsch, Befreiung von Eraste, er unverzüglich gewähren will. Eraste jedoch will nicht nur nichts von der neuen Botschaft, die bevorstehende Rückkehr des Marquis betreffend, wissen, sondern behauptet selbst, als dieser in seiner wahren Gestalt, als Edelmann gekleidet, erscheint, daß das nicht der Marquis sein könne. Sogar nachdem die Marquise, der Baron, La Ramée, Toinon, Dorise, Clitandre und sämtliche Dorfbewohner jenen wiedererkannt und seine Identität mit dem Verschollenen festgestellt haben, bleibt Eraste bei seiner Ansicht. Diese Hartnäckigkeit allein hätte genügt, den Marquis von einer Heirat zwischen Dorise und Eraste absehen zu

lassen, wenn er eben nicht schon früher seine Tochter Clitandre versprochen hätte. Und dies Versprechen wird erfüllt, zur großen Freude der Liebenden, die noch dadurch erhöht wird, daß der Marquis ein von ihm aufbewahrtes Testament zum Vorschein bringt, dem zufolge Clitandre alle Güter seines Onkels Damon erbt. Eraste muß natürlich dem Rivalen das Feld räumen; noch immer aber ist er nicht davon überzeugt, daß er sich in ganz sinnloser Weise den Ansichten der anderen, ja selbst dem Augenschein widersetzt hat.

Diese in drei Akten dargestellte Handlung füllte ursprünglich den Rahmen eines fünfaktigen Lustspiels. Was Br. zu der späteren, in seine letzten Lebensjahre fallenden Änderung bewog, ob eigene, bessere Einsicht, ob der Wink irgend eines wohlmeinenden Freundes oder der ausdrückliche Wunsch der Schauspieler, läßt sich heute nicht mehr nachweisen, ist auch schließlich ohne Belang. Jedenfalls hat sie dem Stücke nicht geschadet. Um fünf Akte hindurch das Interesse rege zu erhalten, hätte obiges Sujet schwerlich ausgereicht. Viele ermüdende Längen, deren sich selbst in der verkürzten Form noch mehrere aufweisen ließen, wären unvermeidlich gewesen. In drei Akten aber ließ sich der einfache, übrigens in Einzelheiten nicht völlig originale Stoff[1]) sehr wohl dramatisch gestalten. Br. ist das gelungen; die Handlung steigert sich, zumal vom II. Akte an, von Scene zu Scene. Mit wirklicher Spannung folgt man der Entwicklung der Dinge, die mit dem lange vorbereiteten und umso sehnlicher erwarteten Erscheinen des Marquis und seiner Erkennung durch die Seinen ihren Abschluß erreicht.

Gleich in der 1. Sc. versucht nun Br. ein Bild von dem Charakter des Titelhelden zu entwerfen, indem er, wie Mol. im „Misanthrope“ Alcede und Philinte, Eraste in einem erregten Gespräch mit dem Baron vorführt und über eine recht unwichtige Sache — Eraste behauptet, daß Dorise ihm einen Ring, den sie ihm kurz vorher auf Wunsch ihrer Mutter geschenkt hat, während des L'Hombrespieles wieder entwendet habe — streiten läßt. Auch die zwei folgenden Scenen, in denen gezeigt wird, wie der Streitkopf trotz aller väterlichen Vorstellungen und Beweise für die Haltlosigkeit seiner Behauptung sich nicht von seinem Irrtum bekehren lassen will, sollen Erastes lächerliches Gebaren illu-

[1]) Fournel verweist, a. a. O. p. 320, auf Rotrous Lustspiel „La Sœur“, dem der „ressort“ des „Opin.“ entlehnt worden sein soll. Ein Vergleich beider Werke hat indessen nur ein Moment zur Aufrechterhaltung jener Behauptung ergeben. Außer dem Motiv: eine für tot gehaltene Person, in „La Sœur“ die Gattin Anselmes, im „Opin.“ der Marquis, kehrt unerwartet als Türke verkleidet in die Heimat zurück und ermöglicht durch ihr Erscheinen die Lösung des Knotens, und der Darstellung der Scene des Wiedersehens, finden sich keine Übereinstimmungen. Vielleicht rief noch Rotrous seltsame Auslegung der Lehre Muhammeds (II, 2) in Br. den gleichen Wunsch, über den Prophet und seine Anhänger Glossen zu reißen (III, 3), wach; in den Einzelheiten verfuhr jedoch der Dichter des „Opin.“ völlig selbständig.

strieren. Gleichzeitig macht uns Br. mit seiner Auffassung der Charaktereigenschaft, die er in diesem Lustspiel eingehender Darstellung unterziehen wollte, bekannt, wenn er dem Baron die Worte in den Mund legt (I, 3):

. . . . . l'opiniâtreté
N'est pas de disputer contre la vérité,
Savoir que l'on a tort, le voir et le comprendre,
Et de mauvaise foi ne vouloir point se rendre;
C'est lorsque prévenu de bonne opinion,
On croit obstinément avoir toujours raison;
Et n'approuvant jamais les sentiments des autres,
Sans rien examiner ne suivre que les nôtres.

Diese schroffste Form des Eigensinnes soll indessen Erastes Charakter nicht aufweisen, (denn „*ce dernier vice est bâs!*"), wie aus den anschließenden Worten des Barons:

. . . . . un esprit prévenu
D'abord de bonne foi soutient ce qu'il a cru;
Mais lorsqu'à la raison en vain on le rappelle,
Qu'à la prévention la passion se mêle,
Alors, pour soutenir ce qu'il a d'abord dit,
Contre la vérité souvent il se roidit;
Et honteux d'avouer qu'il ait pu se méprendre,
Il voit, il sent, il touche, et ne veut pas se rendre —

hervorgeht. Man muß Br. dankbar sein, daß er diese ausführliche Definition gab, so wenig empfehlenswert auch im allgemeinen weitschweifige Erörterungen für Bühnenwerke sind, denn aus der Art, wie er sich den Opin. im Stücke betätigen läßt, würde man die Auffassung des Dichters nie mit gleicher Präzision erkennen können. Zunächst schon deshalb nicht, weil Eraste nicht im Mittelpunkt der Handlung steht. Er tritt außer in den vier ersten Scenen des Lustspiels nur noch zweimal auf: II, 6, 7 und 9 und III, 10 und 11. Und was man schließlich bei diesem sporadischen Auftreten des Titelhelden von ihm zu hören bekommt, ist nicht geeignet, eine klare Vorstellung von seinem Charakter entstehen zu lassen. Dieser war gewiß, zumal er, wie Br. selbst sagt,[1]) neu war, der weitgehendsten Behandlung fähig. Statt dessen begnügte sich Br., einige wenige Züge, die er für die lächerlichsten hielt, ohne daß sie es wirklich sind, herauszugreifen. Eraste erscheint als ein alberner, ohne sichtbare Veranlassung streitender Geselle, nicht als der Mann, den wahre Überzeugung zwingt, seine Ansicht

[1]) Der Baron droht seinem Sohne (I, 3):

Je crains qu'on ne vous mette un jour sur le Théâtre:
Le caractère est neuf, et pourrait divertir,
Sans que du naturel on cherchât à sortir.

konsequent zu vertreten. Erweckt es aber wirklich einmal den Eindruck, als hafte seiner Ansicht ein Schein des Rechts an, dann sind es kleinliche, absolut unwichtige Motive, die ihn jene gewinnen lassen. Bei seinem ersten Auftreten meint man einen verzogenen, eigenwilligen Jungen vor sich zu sehen, dessen Unart gegenüber eine Tracht Prügel besser angebracht ist, als ein Schwall väterlicher Ermahnungen. Ferner kann die Episode eines Streites um den Gewinn eines Spieles, wie sie die Scenen 4—6 des II. Aktes enthalten, nicht zur Darstellung eines Charakters genügen, mag sie auch, wie im vorliegenden Falle, mit noch so glänzenden Farben geschildert werden. Es ist eine alltägliche Erscheinung, daß sonst durchaus ruhige, vernünftige und sich nicht dem ersten Eindruck hingebende Menschen gerade beim Spiel ihre Selbstbeherrschung verlieren und sich zu grundlosen Behauptungen hinreißen lassen. Aus solcher momentaner Erregung wird man keinen Schluß auf den Charakter des Betreffenden ziehen können. Von Eraste erhält man in jenen 3 Scenen den Eindruck, als wenn er aus reiner Oppositionslust zu seinen perversen Ansichten gelangt wäre. Besonders unglaubwürdig ist endlich Erastes Gebaren am Ende des Stückes (III, 10 und 11), wenn er sich hier dem Augenschein und den übereinstimmenden Zeugnissen verschiedener Personen, die zu deren Abgabe wirklich befähigt sind, entgegenstellt und das Blaue vom Himmel herunterstreitet. Die Absicht des Dichters ist ja unverkennbar: der Opin. sollte sich hier noch einmal in seiner ganzen Lächerlichkeit zeigen; aber gelungen ist ihm jene auf so unnatürliche Weise nicht. Eraste wird auch in diesen an und für sich recht amüsanten Scenen keine komische Figur. Man lacht nicht über ihn, sondern über Toinons und La Ramées prächtige Witze und die Streiche, die sie und der Marquis dem ungläubigen Thomas spielen.

So ist der Opin., da ihm jede Lebenswahrheit mangelt, eine gänzlich mißglückte Gestalt und das Lustspiel wegen der flüchtigen Zeichnung des Titelhelden, dessen Rolle die ihr zukommende Wichtigkeit nicht im entferntesten besitzt, nicht eine Charakterstudie, sondern ein Intrigenlustspiel. Der von den drei oben genannten Hauptpersonen so geschickt und schneidig geführten Intrige wendet sich denn auch das Interesse in erster Linie zu. Der II. und noch mehr der III. Akt, in denen fast ausschließlich die Intrige ihr Spiel treibt, sind flott und packend gemacht; sie sind reich an glücklich erfundenen, dramatisch wirksamen Situationen, und der Witz des Dialogs ist an vielen Stellen köstlich. Von Einzelheiten sei nur die originelle, oben schon angedeutete Auslegung der Lehre Muhammeds genannt. In der 3. Sc. des III. Aktes begründet La Ramée, die komischste Figur des Stückes, sein Schweigen auf alle Fragen Toinons, die Person des Türken betreffend, mit den Worten:

Les Turcs . . . . révèrent Mahomet,
Et sa loi leur défend sur des peines sévères,
De confier jamais aux femmes leurs affaires;
Il dit que votre sexe aime à les publier,
Et que de votre langue on doit se défier . . .,

worauf ihm Toinon prompt erwidert:

Mahomet est un sot, et telles que nous sommes,
Nous valons pour ceci cent fois plus que les hommes.

Mit diesem Bescheid beruhigt sich natürlich La Ramée nicht, und so spinnt sich der lustige Krieg der beiden Diener noch eine Zeitlang fort. Und an dem munteren, frischen Spiel dieser zwei lebensvollsten Gestalten des Stückes wird jeder Gefallen finden. Namentlich La Ramée, „*le grand faiseur de desseins*" (III, 3), berührt sympathisch, nicht nur wegen der liebenswürdigen Heiterkeit seines Wesens, sondern auch wegen seiner ehrenhaften, treuen Gesinnung, die sich in seinem Verhalten zu dem Marquis dokumentiert. Letzterer selbst ist keine scharf ausgeprägte Persönlichkeit. Er erscheint als ein Mann mit großem Gerechtigkeitsgefühl, das ihn selbstverständlich die Partei der in ihren Interessen Geschädigten, und das sind Dorise und Clitandre in diesem Falle, ergreifen läßt. In der uneigennützigsten Weise verhilft er denn auch diesen zu ihrem Recht, unterstützt vom Baron, der, die Aussichtslosigkeit einer Besserung seines Sohnes Eraste einsehend, selbst auf dessen beabsichtigte Vermählung mit Dorise verzichtet. Trotz aller Sorgen, die ihm der Eigensinn seines Sohnes bereitet, läßt aber doch der Baron seine liebevolle Fürsorge nicht erkalten. Er findet sogar auf die trotzigsten, unehrerbietigsten Worte Erastes noch die beschönigende Antwort (I, 3):

J'admire en tout votre persévérance
Et vous êtes sans doute un héros en constance.

Ähnlich äußert sich ja auch Toinon am Schlusse des Stückes:

Nous admirons en lui cette fermeté d'âme.

Sie ist es überhaupt, die dem Opin. am schärfsten mit höhnischen Bemerkungen zusetzt. Doch darf man sie wegen ihrer Spottlust nicht unterschätzen. Toinon offenbart vielmehr ihrer jungen Herrin gegenüber, für deren Sache sie warm eintritt, große Herzensgüte und Lauterkeit der Gesinnung. Dorise verdient solche Hingabe auch in reichstem Maße, denn sie ist eine edle Natur. Bei aller Abneigung gegen den aufgezwungenen Freier widerstrebt ihr doch der Gedanke, an dessen Täuschung mitzuhelfen. Außerdem legt ihr taktvolles Verhalten gegenüber ihrer lieblosen Mutter, der Marquise, die keine Berücksichtigung der zarten Wünsche Dorises kennt, ein glänzendes Zeugnis von der Gediegenheit ihres Charakters ab. Neben ihr muß natürlich die Marquise in ganz ungünstigem Lichte erscheinen. Man wird sich aber auch einer

milderen Beurteilung dieses Charakters nicht verschließen können, wenn man bedenkt, daß die Marquise eine alleinstehende, schlecht beratene Frau ist, die schließlich nur den Vorteil im Auge sieht, den eine äußerlich glänzende Heirat ihrer Tochter bieten muß. Im Grunde will sie doch nur das Beste für Dorise.

Endlich figuriert im „Opin." noch ein gewisser Damis, der treue Freund Erastes, der seinen Freundespflichten dadurch nachkommen zu müssen glaubt, daß er den Opin. in allen seinen Ansichten bestärkt. So wird er zum „*flatteur*", als solcher etwa dieselbe Rolle spielend, wie die typische Gestalt des Schmeichlers in der antiken Komödie. Wir vermögen die Notwendigkeit des Auftretens dieser Persönlichkeit nicht einzusehen.

Es erübrigt noch, auf die äußere Form dieses Lustspiels mit einigen Worten einzugehen. Wie schon erwähnt, ist der „Opin." die einzige Verskomödie unseres Dichters. Zweifellos hat Br. mit unendlichem Fleiße an seinen Alexandrinern gearbeitet. Man weiß, daß er wiederholt seine Werke vornahm und an ihnen so lange änderte und ausbesserte, bis ihnen der Erfolg sicher schien. So mag er auch an diesen Versen unermüdlich gefeilt haben, alle für die Metrik geltenden Regeln peinlich beobachtend, sodaß es ihm schließlich gelang, die Unebenheiten des Versbaues auf ein erträgliches Minimum zu reduzieren. Aber das Wichtigste, das uns z. B. an den Versen Racines so ungemein fesselt, fehlt den seinigen: das Feuer, der hinreißende Schwung der Sprache, der jene so elegant und gleich Musik dahinströmen läßt. Solche Vollkommenheit läßt sich eben ohne angeborene Gabe, durch fleißige Arbeit allein nie erreichen.[1])

6. Les Quiproquo.

Seine Tätigkeit als Lustspieldichter beschloß Br. mit zwei Einaktern: „Les Quiproquo" und „Les Embarras du derrière du théâtre", beide in Prosa verfaßt. Liegt auch keine genauere Angabe der Zeit ihrer Entstehung vor, so dürften sie doch aus inneren Kriterien an das Ende der dichterischen Laufbahn Br.' zu stellen sein; aufgeführt wurden beide nie.

„Les Quiproquo", die bessere der zwei Farcen, — als solche müssen diese zwei Werke bezeichnet werden —, hat folgenden Inhalt:

Ein gewisser Eraste, der einst der Präsidentin von Balivaux die Ehe versprochen hat, hat sich in die Tochter seines Wirtes Du Manoir, des Besitzers der Gastwirtschaft „Zum großen Türken" in einem Vorort von Orléans verliebt. Marianne, das Wirtstöchterlein, hat auch ihm ihre Neigung zugewandt, freilich

[1]) Der Chevalier de Mouhy erzählt von der Aufführung des „Opin." folgendes (a. a. O. t. II. p. 259 ff.): „*Le tumulte fut si grand à la 1re représentation de cette pièce qu'à peine fut-elle écoutée, et qu'elle fut cependant jouée huit fois de suite*".

nicht nach dem Wunsche des Vaters, der sie mit dem Baron de la Joblinière verheiraten möchte. Um sich Eraste zu sichern, kommt die Präsidentin, die nur zu bald von dessen neuer Liebschaft erfahren hat, zu dem Entschluß, jenen zu entführen. In Begleitung von in graue Mäntel gehüllten Dienern begibt sie sich in das Haus Du Manoirs, wo sie Eraste aufgreifen zu können hofft, um ihn dann in ihre Wohnung bringen zu lassen. Eraste andererseits hat, um die Heirat Mariannes mit dem von ihr verabscheuten Baron zu verhindern, seine Geliebte überredet, sich von ihm entführen zu lassen. Er hat ihr zwecks Verkleidung eines seiner Gewänder zugestellt und seine mit roten Mänteln bekleideten Leute beauftragt, Marianne in einen Wagen zu geleiten, mit dem sie ihre Flucht aus dem väterlichen Hause bewerkstelligen soll. Der beiderseitige Anschlag wird ausgeführt. In der Dunkelheit bemächtigen sich jedoch die Diener der Präsidentin der verkleideten Marianne, die sie für Eraste halten, und Erastes Genossen ergreifen die Präsidentin, die ihrer Meinung nach Marianne ist. Durch die Hilferufe der in den Gemächern der Präsidentin eingeschlossenen Marianne und der Präsidentin selbst, die man in Erastes Wagen schleppen will, werden ein Kommissar und verschiedene Bediente des Wirtshauses herbeigelockt, die den völlig ratlosen Eraste und seinen Diener La Vigne festnehmen und Du Manoir vorführen, den das Verschwinden seiner Tochter in begreifliche Aufregung versetzt hat. Bald wird nun durch das Hinzukommen der Präsidentin der wahre Sachverhalt festgestellt. Infolge des Gehörten verzichtet der Baron rasch entschlossen auf das Mädchen, das sich von einem anderen als von ihm hat entführen lassen. Die Präsidentin hingegen, die das schriftliche Heiratsversprechen Erastes triumphierend zum Vorschein bringen will, findet an dessen Stelle in ihrem Dokumentenkasten ein gegen das Heiraten gerichtetes Lied, das La Vigne mit großem Geschick auf Anordnung seines Herrn untergeschoben hat. Wütend und unter furchtbaren Drohungen, von dem Hohngelächter aller Anwesenden begleitet, zieht sie sich zurück, während Du Manoir seine Tochter mit Eraste vereint.

Br. will zu dieser Entführungsgeschichte mit ihren Verwechslungen und deren traurigen Folgen durch ein galantes Abenteuer, das sich in der Nähe von Montpellier abspielte, angeregt worden sein. Was nun freilich Wahrheit, was Dichtung bei seiner Darstellung ist, läßt sich mangels näherer Angaben nicht mehr feststellen. Aber das eine kann man aus jener Tatsache erkennen, daß Br. für alle ihn umgebenden Vorgänge reges Interesse bezeigte und mit scharfem Blicke Episoden, die sich zu dramatischer Bearbeitung eignen würden, aus der Fülle von Ereignissen des täglichen Lebens herausfand. Und gerade im vorliegenden Falle hat ihn eine glückliche Hand geleitet. Der Umstand, daß in unzähligen Lustspielen, Possen und Operetten bis zum heutigen Tage das inzwischen natürlich recht abgebraucht gewordene Motiv der Verwechslung, das ja genug Variationen zuläßt, mit Erfolg verwertet worden ist, spricht am besten für die Wahrheit dieser Behauptung. Selbstverständlich ist Br. nicht der erste gewesen, der die Entführung eines Mädchens und verschiedene ihr folgende Verwicklungen in einem Bühnenwerk zur Darstellung brachte, aber er dürfte als erster die Ent-

führung eines Mannes durch eine Weibsperson in Scene gesetzt haben. Wie er im einzelnen diese originelle Idee verwertete, kann hier nicht eingehend verfolgt werden. Es möge das Gesamturteil genügen, daß Br. bei ihrer Ausführung recht geschickt verfuhr. Was sich überhaupt aus dem Sujet an komischen Effekten gewinnen ließ, hat der Dichter zu erreichen gewußt. Die mannigfachen, zuweilen geradezu raffiniert herbeigeführten Verwechslungen und Mißverständnisse, denen ja das Stück seinen Namen verdankt, haben wiederholt prächtige Situationen ergeben. Ganz vorzüglich scheinen in dieser Beziehung die Scenen 10 bis 12, in denen sich gleichzeitig die Handlung rasch und effektvoll zuspitzt, und 20, wo die allgemeine Verwirrung zu ihrem Höhepunkt gebracht wird, gelungen. Endlich verdient Sc. 22 besondere Hervorhebung, da sich in ihr echte, rein in der Situation begründete Komik findet. In humorvollster Weise wird hier vor Augen geführt, wie die Präsidentin das Opfer jenes letzten Quiproquos wird: der Vertauschung des ihr einst von Eraste eingehändigten schriftlichen Eheversprechens mit dem ihm nichts weniger als ähnlichen Liede:

L'hymen détruit la tendresse,
Il rend l'amour sans attraits;
Voulez-vous aimer sans cesse?
Amants, n'épousez jamais.

Angesichts der gewiß nicht allzu geistreichen Miene der Präsidentin, mit der diese dem Gesange des Liedes lauscht, vergißt sogar der selbst durch den Verlust seines vornehmen Eidams schwer enttäuschte Du Manoir seinen Schmerz und nimmt an dem Gelächter, das die Scheidende begleitet, herzhaft teil.

Der Eindruck, den die Lektüre der ebenerwähnten und noch mancher anderen Scenen des Stückes hinterläßt, berechtigt zu dem Urteil, daß Br. den Ton der Farce gut getroffen hat. Heitere Ungezwungenheit ist in „Les Quipr." durchaus die Losung. Von dem lustigen Völkchen, das uns hier vorgeführt wird, wird munter und sorglos drauflosgewirtschaftet, bis endlich der übliche verhängnisvolle Zufall Einhalt gebietet; alle werden in das tolle Treiben mithineingerissen. Leider hat nun aber unseren Dichter das Bestreben, in seinem Stücke warmes Leben pulsieren zu lassen, zu dem Fehler der Überstürzung der Handlung geführt, eine Gefahr, die bei dem Plane, den wahrlich reichhaltigen Stoff in 23 Scenen zu bewältigen, besonders nahe lag. Schon die 1. Sc. läßt jenen erkennen. Kaum ist hier gezeigt worden, wie zwei Intrigen ersonnen werden, so erfolgt deren Durchführung, und zwar mit so unheimlicher Schnelligkeit, daß jene bereits in den Sc. 9 bis 12 ihr Ziel erreichen.

Und in demselben schneidigen Tempo geht die Handlung dann weiter; Schlag folgt auf Schlag, ein Auftritt jagt den anderen. So kommt

es, daß man die Entwirrung der Verwicklungen schon wieder sich vollziehen sieht, ehe man noch recht Zeit gehabt hat, letzteren eingehend zu folgen, die beabsichtigten Komplikationen völlig zu verstehen. Es erfordert wirklich die größte Aufmerksamkeit, wenn man in dem Chaos von Verkleidungen, Verwechslungen und Mißverständnissen, wie sie namentlich in den Scenen 9—15 aufgetischt werden, nicht den Faden der Handlung aus dem Auge verlieren will. Und wie leicht konnte doch der Dichter seiner Darstellung mehr Übersichtlichkeit verschaffen! So brauchte er nur, um ein Beispiel herauszugreifen, die Prügelaffaire, die in Sc. 15 erzählt wird und von der Entführung der Präsidentin ein ganz unklares Bild gibt, sich auf der Bühne selbst abspielen zu lassen. Ihre Wirkung auf das Publikum, das an solche Anblicke genugsam gewöhnt war, hätte diese Scene sicher nicht verfehlt.

Von anderen, den „Quipr.“ anhaftenden Fehlern sei nur noch die verhältnismäßig große Zahl von Unwahrscheinlichkeiten genannt. Selbst dem phantasievollsten Zuschauer wird z. B. Du Manoirs Verhalten in Sc. 9 ein Rätsel bleiben, wenn er sieht, wie sich jener durch Urbines alberne Drohung, der Offizier, dem er auf dem Korridor begegnet, wolle ihn töten, ins Bockshorn jagen läßt und flieht, trotzdem der vermeintliche Offizier sich überhaupt in seine Rolle nicht recht zu finden weiß und nicht die geringsten Anstalten zu seiner Mordtat trifft. Man wird ja in der Farce keine streng logische Entwicklung und künstlerische Komposition verlangen; derartige Ungeschicklichkeiten, wie die eben geschilderte, sollten aber auch in ihr nicht zu finden sein.

Auf eine Charakteristik aller Personen braucht bei deren naturgemäß nur flüchtigen Skizzierung nicht eingegangen zu werden. Nur der Zofe Urbine, die die treibende Kraft des Ganzen bildet, und des Barons sei mit wenigen Worten gedacht. Urbine ist es, die in Sc. 2 dank ihrer Beredsamkeit die zögernde Marianne zu dem Entschlusse bringt, sich von dem Geliebten entführen zu lassen, und zwar durch den natürlich aus der Luft gegriffenen, drolligen Hinweis darauf, daß auch Mariannes Mutter und Großmutter vor der Hochzeit entführt worden wären: „*Ainsi vous êtes de race à n'être mariée que par enlèvement*“. Einer etwaigen Sinnesänderung ihres Schützlings aber weiß sie mit den resoluten, ihr Wesen am besten charakterisierenden Worten: „*Mais surtout point de si, de mais, ni de car; je n'aime pas qu'on me dérange dans mes projets*“ (Sc. 2) von vornherein vorzubeugen. Dank ihrer Gewandtheit und Entschlossenheit vermag sie sich selbst in den verwickeltsten Situationen stets zuerst wieder einige Klarheit zu verschaffen. Neben Urbine ist der Baron die gelungenste Figur des Stückes; etwas karrikiert natürlich, aber nicht übertrieben. Originell sind seine Heiratsbedingungen. So verlangt er (Sc. 4) von Du Manoir, einer nach seiner Vermählung mit Marianne einzuführenden „*séparation d'honneur*“ zuzu-

stimmen, damit beide Teile ihren besonderen Neigungen ungehindert fröhnen könnten! Auch die übrigen Äußerungen des Barons legen nicht eben Zeugnis von hohem Geiste und vornehmer Gesinnung ab; z. B. wenn er seine Forderung, Du Manoir solle sich „*Maître du Grand-Turc*“ nennen, mit den Worten begründet: „*C'est afin que les enfants que nous aurons soient plus sûrement Gentilshommes et Damoiselles; car je vous réponds d'une nombreuse lignée*“ (Sc. 4). Diese Reden des Barons bilden übrigens den einzigen Fall, in dem die freiere, pikante Sprache des Stückes die Grenzen der Decenz hart streift.

7. Les Embarras Du Derrière Du Théâtre.

Über dieses letzte und unglücklichste Werk unseres Dichters brauchen wir nicht viele Worte zu verlieren. Das Sträuben des Herausgebers von 1755/56,[1] die „Embarras“ mit in die Sammlung der Werke Br.' aufzunehmen, muß jedem, der es über sich gewinnt, das verworrene Stück bis zum Ende zu lesen, anstatt es nach den ersten drei Scenen beiseite zu legen, erklärlich erscheinen. Wir lassen die Begründung dieser Behauptung der Inhaltsangabe folgen.

Mme. Luce, die Witwe eines Schöffen, hat die Gewohnheit, in Gemeinschaft mit dem Poeten Menandre schlechte Theaterstücke zu machen, deren eines, „L'Amour Soldat“, den Schauspielern des Theaters zu Lyon vorgelesen, von diesen aber wegen zu geringen Wertes abgelehnt worden ist. Ihr Sohn, der die andere Manie hat, sich für einen Baron auszugeben, liebt die Schauspielerin Mlle. Beauregard, die er auch zu heiraten gedenkt. Mme. Luce hat bereits ihre Zustimmung zu dieser Heirat gegeben; indessen die Zurückweisung ihres „Amour Soldat“ nimmt sie so sehr gegen die Schauspieler ein, daß sie auch Mlle. Beauregard nicht als Schwiegertochter anerkennen will. Um dieser ihren neuen Entschluß mitzuteilen, begibt sie sich ins Theater, wo man gerade „Bérénice“ aufführen will. Hier aber herrscht große Aufregung. Die Schauspieler streiten sich hinter den Kulissen, wo sich überhaupt, dem Titel entsprechend, die ganze Handlung abspielt, um die Verteilung der Rollen. Des weiteren hört man, wie die verschiedenen Rollen einstudiert, bez. repetiert werden, ungeachtet der Anwesenheit Menandres, der, ebenfalls ganz laut, die Verse einer neuen Komödie dichtet, ferner derjenigen der Mme. Luce und ihrer Dienerin Marote, des vermeintlichen Barons und endlich eines anderen Gecken, der sich, wie sein Freund, den Titel „Marquis“ ohne jede Spur von Berechtigung anmaßt. Mlle. Beauregard jedoch, die Bérénice darstellen soll, bekommt man nicht zu sehen, da sie aus Furcht vor Mme. Luce ihre Loge nicht zu verlassen und zu spielen wagt. Infolge dieser Weigerung kommt natürlich die Direktion in große Verlegenheit

[1]) Briasson urteilt sehr richtig, a. a. O. t. IV. p. 99 ff: „*Les embarras du derrière du théâtre ne sont qu'une idée de pièce, ou un nombre de scènes détachées qu'il (Br.) a rassemblées sous un même titre, et dont il avait eu dessein de faire quelque chose de mieux*“. Seine einleitenden Bemerkungen schließt er mit den Worten: „*Ceux qui ne veulent que du bon, se dispenseront, s'ils le jugent à propos, de lire cette pièce*“.

Bereits ist der Augenblick ihres Auftretens nahe, doch ihr Entschluß hat sich nicht geändert. Es bleibt schließlich nichts übrig, als durch Marote einen Vermittlungsversuch zwischen Mme. Luce und den Schauspielern machen zu lassen; und ihren Bemühungen gelingt es tatsächlich, letztere zu dem Versprechen zu bewegen, das abgewiesene Werk der Mme. Luce doch noch aufführen zu wollen. So werden die aufgeregten Gemüter beruhigt, und Mme. Luce stimmt von neuem der Vermählung ihres Sohnes mit Mlle. Beauregard zu, welch' letztere infolgedessen auch ihr Spiel wieder aufnimmt und dadurch aller Verlegenheit ein Ende bereitet.

Schon diese Angabe läßt erkennen, wie wenig Br. die Perspektive, die sich ihm eröffnete, nachdem einmal seine Wahl auf das bisher nicht behandelte Gebiet der Schilderung von Theaterzuständen gefallen war, auszunutzen verstand. Was er von den zweifellos schon zu seiner Zeit interessanten Vorgängen hinter den Kulissen erzählt, gestattet keinen tieferen Einblick in jene. Und doch hätte Br., der seiner eigenen Mitteilung zufolge in vielen Beziehungen zu Schauspielern stand, aus reicher Erfahrung schöpfen können. Er mag Zeuge mancher Intrige, wie es sie in den Kreisen der Schauspieler von jeher gab, gewesen sein. Durch die Darstellung einer solchen wäre er seiner ursprünglichen Absicht, die unter den Vertretern jenes Standes herrschenden Anschauungen scharfer Beleuchtung zu unterziehen, wohl näher gekommen, als durch die Vorführung so kleinlicher Streitereien und unwichtiger Vorgänge, wie sie fast jede Scene der „Embarras" enthält.

Auch die Gestaltung des Stoffes vermag die mißlungene Ausbeutung einer an und für sich glücklichen Idee nicht auszugleichen. Zunächst fehlt dem Stücke der leitende Gedanke. Das einzige Motiv, das überhaupt als Bindeglied der einzelnen Auftritte angesehen werden könnte, ist die fade Erfindung, die Mme. Luce nach ihrem Sohn suchen und in jeder Scene die neuauftretenden Personen nach dessen Verbleib fragen zu lassen. Was sonst noch in den „Embarras" enthalten ist, ist absolut zusammenhangloses Beiwerk. Man könnte bestenfalls von 17 Bildern sprechen, die in willkürlicher Reihenfolge vor unseren Augen aufgerollt werden. Aber auch sie bieten nichts, was irgendwie für die fehlende geschlossene Durchführung der Handlung entschädigen könnte: weder Komik der Situation, noch lebenswahre Personen, noch fesselnden Dialog. Was sich die Komödianten hinter der Bühne zu sagen haben, ist albernes, unmotiviertes Geschwätz, das näheres Eingehen nicht lohnt. Ganz sporadisch nur findet sich ein witziger Einfall; am ehesten noch in den vier ersten Scenen, die der Einführung der Hauptpersonen: der Mme. Luce, Marotes, des Barons, des Dichters Menandre und des Schauspielers Du Verger, dienen. Besonders Marotes Zungenfertigkeit verdanken wir hier einige treffende und humorvolle Bemerkungen. So scheut sich z. B. das vorlaute Mädchen nicht, sich ihrer über die Abweisung ihres Stückes tief beleidigten Herrin gegenüber zu äußern:

„*Peut-être leur avez-vous obligation de leur refus*“, um ihr gleich darauf einen noch schärferen Hieb zu versetzen: „*Pardon, Madame, ils ont tort de parler mal de votre pièce, après le bien que je vous en ai ouï dire, et à Mr. Menandre*“ (Sc. 1). Ebenso ist der arme Poet vor ihrem Spott nicht sicher. Namentlich in Sc. 3, die zugleich die einzige gute Situation des Stückes enthält, eröffnet sich ihrer höhnenden Tätigkeit ein weites Feld. Tatsächlich fordern auch die drei Gestalten, die man hier ihrer Beschäftigung nachgehen sieht, — Mme. Luce sucht nach einer passenden Situation für ihr neues Lustspiel, Menandre bemüht sich die 4 Verse zu dichten, nach denen er seit dem frühen Morgen ringt, und Du Verger grübelt angestrengt nach der „*annonce de quelque méchante pièce*“ —, zu Spott und Hohn heraus. Marote schließt diesen originellen Auftritt mit den der Situation gut angepaßten Worten: „*Mordienne, que ne suis-je auteur? je ferais de ceci une scène assez drôle*“.

Erwähnen wir noch die 14. Sc. als einige Komik enthaltend, indem hier Menandre die Vorzüge seiner neuesten Werke „L'Heautontimorumenos“ und „Les sept sages de la Grèce“ preist, welch' letzteres er mit 14 Heiraten versöhnend ausklingen zu lassen gedenkt, so glauben wir alles Nennenswerte gebührend hervorgehoben zu haben.

An letzter Stelle sei die Vermutung ausgesprochen, daß Br. nach Molièrischem Muster in Mme. Luce eine Art „précieuse ridicule“ verkörpern wollte. Einige Züge ihres Charakters lassen wenigstens darauf schließen; aber dessen skizzenhafte Zeichnung und inkonsequente Durchführung gestatten eine eingehendere Untersuchung dieser Frage nicht.

C. Die Lustspiele Palaprats.

Ist auch von Pal. als dem Mitarbeiter Br.' in den vorstehenden Besprechungen wiederholt die Rede gewesen, so dürfte es doch kaum möglich sein, sich nach dem bisher Gesagten eine bestimmte Vorstellung von der Dichternatur dieses Mannes zu machen; und zwar um so weniger, als sich nicht mehr genau feststellen ließ, welchen specielleren Anteil er an den vier gemeinsam mit Br. gedichteten Komödien hatte. So ist derjenige, den der Wissensdurst zum Eindringen in Pal.' Eigenart und Muse treibt, auf die wenigen Werke angewiesen, die der heitere Provençale, wie er sich selbst so oft bezeichnet, sein eigen nennen darf. Es sind vier: „Le Ballet Extravagant“, „Les Saturnales ou La Prude du Temps“, „Arlequin Phaéton“ und „La Fille De Bon Sens“; was sonst noch nach den überlieferten Nachrichten unter der Flagge Pal.' segelte, ist entweder nicht mehr erhalten oder irrtümlich unserem Verfasser zugeschrieben worden. Ein besonderer Abschnitt dieses Kapitels wird von den Werken handeln, die Pal. seiner eigenen Angabe im „Disc. sur

le Grond.“, a. a. O. p. 190 ff., zufolge noch verfaßt haben will, aber nicht veröffentlicht hat.

1. Le Ballet Extravant.

Aus dem „Disc. sur le Ball. Extr.“ läßt sich entnehmen, daß Pal. zwischen diesem Werke und dem „Concert Ridicule“ einen gewissen inneren Zusammenhang herstellen wollte. Einige Sängerinnen, die durch den Vortrag des Liedes: „La disette des chapeaux“ im „Conc. Rid.“ großen Beifall erregt hatten, sollten in einem neuen Schwank Gelegenheit finden, ihre Kunst zu zeigen. Indem sich nun Pal. des alten Balletts „L'Enlèvement des Sabines“ erinnerte, das er einst in Toulouse gesehen hatte,[1]) kam ihm der Gedanke, diese Episode in dem beabsichtigten Stücke zu verwerten, und so ergab sich ihm schließlich folgendes Sujet:

Julie, die Gattin des Kaufmanns Oronte und Mutter zweier wohlerzogener Töchter, Angélique und Marianne, ist von Leidenschaft für das Theater ergriffen. Da sie von ihrem Gatten, der vor zwei Jahren eine größere Geschäftsreise angetreten hat, nichts mehr vernommen hat und ihn nunmehr für tot hält, fühlt sie sich verpflichtet, allein für ihre Familie zu sorgen. Indem sie nun den Plan faßt, mit einer wandernden Schauspielertruppe die Provinz zu bereisen, hofft sie am besten dieser Pflicht genügen zu können. Wegen des angeblichen Todes ihres Mannes glaubt sie auch dessen Absicht, Angélique und Marianne mit zwei jungen Herren, Dorante und Clitandre, die sich um jene beworben haben, zu vermählen, nicht ausführen zu müssen. Will sie doch ihre Töchter später nicht als behäbige Bürgersfrauen, sondern als Sterne der großen Oper sehen! Sie weist also Dorante und Clitandre mit ihrer Bewerbung ab, sodaß diese zu einem anderen, gewaltsameren Mittel greifen müssen, um ans Ziel ihrer Wünsche zu gelangen: zur Entführung der beiden Mädchen. Zu diesem Zwecke schicken sie ihre Diener in das Haus Juliens, um mit dem Kammermädchen Toinette die Vorbereitungen zur Flucht treffen zu lassen. Geschickt die Schwäche Juliens ausnutzend, müssen sich die Diener unter den Namen Des Rondeaux und La Rivière als Künstler einführen, und tatsächlich werden sie von Julie mit Freuden aufgenommen, da sie in ihnen geeignete Kräfte für ihre Oper gefunden zu haben glaubt. Einige Zeit lang führen beide auf Kosten Juliens ein ungebundenes Leben, ohne allerdings ihre Absicht zu erreichen. Angélique und Marianne können sich nicht entschließen, ihre Mutter heimlich zu verlassen. Erst Toinette gelingt es mit großer Mühe, sie zu einem kleinen Spaziergang mit den Geliebten zu bewegen. Diese sind inzwischen selbst in das Haus Juliens gekommen, um die Entführung zu beschleunigen. Der Gefahr bewußt, die solche Unvorsichtigkeit hervorrufen muß, suchen Des Rondeaux und La Rivière ihre Herren vor den Blicken Juliens zu verbergen. Schon erscheint eine Entdeckung des Planes unvermeidlich, da kommt La Rivière auf den glücklichen Gedanken, Dorante und Clitandre in dem Ballett „Die Entführung der Sabinerinnen“, das Julie schon lange zu sehen wünscht, mitwirken zu lassen. Und die List gelingt. In ihrer Verkleidung als Römer werden jene

---

[1]) Nähere Angaben über diese Aufführung enthält Pal.' Brief „Sur les Devises“ den er an Mr. B***, I. Médecin du Dauphin, sandte.

nicht nur nicht von Julie erkannt, sondern es bietet sich ihnen sogar die schöne Gelegenheit, ihre Geliebten, die an Stelle zweier ganz unpassenden Figuren die Rollen der Sabinerinnen spielen, zu entführen. Da macht ein völlig unerwartetes Ereignis im letzten Augenblick dem Plan ein Ende. Der für tot gehaltene Oronte, der, als Armenier verkleidet, schon seit einigen Tagen die Torheiten seiner Frau und das versteckte Treiben der beiden Diener beobachtet hat, erscheint plötzlich auf der Bildfläche. Ein alter Freund seiner Familie, der Polizeikommissar Chrisalte, den Oronte mitgebracht hat, braucht allerdings die räuberischen Römer nicht zu verhaften, da sie sich sofort als Dorante und Clitandre zu erkennen geben. Dafür kann Oronte umso freudigeren Herzens seine Einwilligung in die Vermählung der beiden Paare wiederholen, und La Rivière darf Toinette als Frau heimführen.

Wie das „Conc. Rid.", so nennt Pal. auch dieses köstliche kleine Kunstwerk in der Vorrede „*un rien*", jedoch nicht aus Bescheidenheit, sondern in richtiger Erkenntnis des Wertes, der in der äußersten Einfachheit, in der Weglassung alles Episodenhaften, Nebensächlichen besteht. Die einzelnen Momente der Handlung sind natürlich nichts weniger als neu; Pal. hat sie aber mit so großem Geschick zu verwenden gewußt, daß ihre Wiederholung nicht störend empfunden wird. Es gelang ihm, die Handlung von der 1. Sc. an immer dramatischer zu gestalten, bis sie im vorletzten, 17., Auftritt ihren Höhepunkt erreicht, dem dann in der letzten Sc. die glückliche Lösung aller Verwicklungen, „*qu'un rien a amenés et qu'un rien consomme*" (Disc., a. a. O. p. 3), folgt. Und sein heiterer Sinn, dieses schönste Geschenk seiner südlichen Heimat, hat ihm die glücklichsten Ideen zur Gestaltung der humorvollen Situationen eingegeben, die in auffallend großer Zahl den Einakter füllen und ihm den Charakter einer tollen, burlesken Komödie verleihen. Solche finden sich namentlich in den Sc. 2, 11—15 und 17. Wer sich z. B. die Ballettscene (17) vergegenwärtigt und in ihr die drolligen Sabinerinnen, die von zwei unglaublich umfangreichen Trompetern dargestellt werden, wird Pal. das Lob, hier eine ganz prächtige Komik entfaltet zu haben, nicht versagen können. Was der Titel des Lustspiels besagt, wird uns tatsächlich vor Augen geführt: ein närrisches Ballett. Wir glauben gern, daß es, wie Pal. erzählt, in Paris wahre Beifallsstürme entfesselte: „*Jamais je n'ai vu une fureur pareille à celle que Paris eut pour cette pièce*" (Disc. p. 5). Nun bürgt ja bekanntlich die günstige Aufnahme eines Theaterstückes nicht immer für dessen inneren Wert, da auch die Darstellungskunst der Schauspieler ein den Erfolg wesentlich bestimmender Faktor sein kann; im vorliegenden Falle dürfte aber doch der einstimmige Beifall eine zutreffende Kritik des Werkes bedeuten. Das „Ball. Extr." mußte auf das sinnenfrohe Völkchen der Pariser jener Zeit mit seinem Geschmack für das Derb-Realistische wirken; die Ausgelassenheit, die hier allenthalben herrscht, die frische, kräftige, selbst Zweideutigkeiten nicht scheuende Sprache, endlich die naturgetreuen Gestalten, die so mitten aus dem vollen Leben der Zeit

gegriffen sind, mußten das kleine Werk, das auch tieferes Nachdenken nicht beanspruchte, den Zuschauern nahe bringen.

Mit ein paar kecken Strichen hat Pal. seine Figuren scharf umrissen gezeichnet. Oronte ist der lakonische Melancholiker, „*le bon homme, mais petit génie*“ (Sc. 2), der nur Worte findet, um seiner Entrüstung über die Torheiten seiner Frau Ausdruck zu geben. Während ihm jedes leichtsinnige Leben verhaßt ist, wird seine Gattin Julie von allem Außergewöhnlichen und Glänzenden angezogen. Da sie aber keine Klugheit und keinen Geschmack besitzt, weiß sie nicht zwischen wirklicher Kunst und äußerem Schein zu unterscheiden und läßt sich deshalb von ungebildeten Dienern, die sie einen ganzen Monat lang für Künstler hält, gründlich hinters Licht führen. Toinette charakterisiert sie treffend mit den Worten, die sie an Juliens Töchter richtet: „*Votre père était mille fois plus raisonnable que votre mère*“ (Sc. 2).

Angélique und Marianne, zwei brave, etwas sentimentale Mädchen, und ihre Verlobten, die sich nach bewährtem Muster ganz auf ihre Diener verlassen, treten, trotzdem sich um ihr Geschick die Handlung dreht, in dem Stücke zurück und bilden so eine ziemlich unbedeutende Gesellschaft. Aber mit feinem Geschmack hat sie Pal. gleichsam als Hintergrund gewählt, von dem sich in wirkungsvollem Kontrast die Hauptpersonen um so glänzender und lebensvoller abheben: Toinette und die beiden Diener, besonders der geniale La Rivière.

Toinette, die Oronte „*malicieuse, mocqueuse et plaisante*“ (Sc. 1) nennt, ist eine der echt französischen Kammerzöfchen, die man aus Molières Lustspielen genugsam kennt, und die sich durch ihre Gewandtheit, ihre kluge Energie und ihren Mutterwitz eine wichtige Stellung im Hause errungen haben. Dank ihrer natürlichen Klugheit erfaßt sie sofort mit richtigem Blick die Situation, durchschaut sie bald die Menschen und weiß deren Schwächen gleich mit dem rechten Ausdruck zu bezeichnen. Jedes ihrer schlagfertigen Worte ist voll überlegenen Humors oder feiner Satire.

Ebenso große Geistesgegenwart und Unverfrorenheit wie sie besitzt La Rivière, wenn er auch Toinette an Klugheit nicht erreicht. Im Augenblick, wo schon alles verloren scheint, kommt er auf den Gedanken, das Ballett zu veranstalten, das gut mit der beabsichtigten Entführung enden kann, wie er sofort überlegt. Köstlich ist seine Erzählung von der Flucht des Aeneas und seine Rechtfertigung der seltsamen Erscheinung der Sabinerinnen: „*Pouvait-on faire trop grosses les mammelles qui devaient allaiter les maîtres de toute la terre?*“ (Sc. 17). Mit großem Eifer lobt er Des Rondeaux als Dichter und Musiker, natürlich nur, um gleiches Lob von seinem Gefährten einzuheimsen.

Dieser endlich ist gleichsam ein schwächeres Abbild La Rivières. Vor allem wegen Mangels an Unerschrockenheit tritt Des Rondeaux

hinter letzterem zurück, wie z. B. sein Verhalten in Sc. 9 beweist. Seine Ansichten über Theater und Kunst, namentlich über den Zweck der Oper, sind zwar recht naiv, zeugen aber doch von eigenem Nachdenken.

Um zu zeigen, daß auch von anderer Seite die Vorzüge dieses Erstlingswerkes Pal.' anerkannt worden sind, citieren wir noch das zusammenfassende Urteil der Frères Parfaict:[1] „*En quatre mots, la Comédie du Ball. Extr. est comique et assez passablement conduite, et elle mérite d'avoir été conservée au théâtre*".

2. Les Saturnales oder La Prude Du Temps.

Mit dieser Sittenkomödie hat Pal. den einzigen Versuch einer kräftigen Zeitsatire unternommen. Indem er die Gattung jener Prudes an den Pranger stellte, die eine Begleiterscheinung der auffälligen Umwandlungen bildete, denen die Anschauungen des Hofes zur Zeit des höchsten Einflusses der Mme. de Maintenon unterworfen waren, bot sich Pal. die Gelegenheit, seinem Unwillen und demjenigen der meisten Zeitgenossen über das Zunehmen des Heuchlertums Ausdruck zu verleihen. Doch wird sich bald zeigen, daß er sie nicht in vollem Maße ausgenutzt hat.

Im vorliegenden Stücke spielt die Witwe Eliane die Rolle einer Prude du temps. Sie hat sich nach einem bewegten Leben in die Einsamkeit eines ihrer Schlösser zurückgezogen, um sich hier ganz frommen Übungen zu widmen. In ihrer Begleitung befinden sich ihre Tochter Henriette, ihr Bruder Argan, sowie dessen Kinder Marianne und Charlot. Henriette und Marianne sind zwei Brüder, Cléonte und Clitandre, in Liebe zugetan, die beide Mädchen erwidern. Bereits ist es Cléonte gelungen, sich als Erzieher des beschränkten Charlot, den er vor allem in römischer Geschichte zu unterrichten hat, und für den er eine Aufführung der Saturnalien veranstalten will, zu Elianes Schloß Zutritt zu verschaffen. Er kann so ungehindert in der Nähe der Geliebten, die von ihrer Mutter mit Argusaugen überwacht wird, verweilen. Weit schwieriger ist es nun, auch Clitandre im Schlosse einzuführen. Da kommt der Zufall zu Hilfe. Argan erwartet für den nächsten Tag den Besuch seines Bruders Damis, der ihm einen Schwiegersohn mitbringen will, sowie denjenigen seines Neffen Damon, den er seit sehr langer Zeit nicht gesehen hat. Diesen Umstand benutzend, verfallen Cléonte, sowie Suson und Javote, die Zofen Elianes und Mariannes, auf die List, Babille, den Diener Clitandres, für jenen Damon auszugeben, und umgekehrt soll Clitandre als Damons Diener fungieren. Dank der hervorragenden Verstellungskunst Babilles werden auch beide im Schlosse äußerst freundlich aufgenommen, aber der Hauptzweck, Clitandre in die ungestörte Nähe Mariannes zu bringen, — man hat bei dem Fest der Saturnalien, wie üblich, Herrin und Diener zusammengeführt —, scheitert an der nie ermüdenden Aufmerksamkeit Elianes. Diese bricht plötzlich das Spiel ab, da sie gewisse Heimlichkeiten der Liebenden entdeckt hat, wie sie überhaupt alle Unternehmungen ihrer Tochter und ihrer Nichte um so schärfer beobachtet, als sie sich selbst in Cléonte verliebt hat. Den wahren Sachverhalt

[1] a. a. O. t. XIII. p. 184.

ahnend, sucht sie diesen über sein Verhältnis zu Henriette auszuforschen, aber mit großer Gewandtheit weiß Cléonte jeden Verdacht zu zerstreuen und Eliane zu überzeugen, daß sein Herz nur für sie Liebe empfinde. Tatsächlich nimmt die „Prude" seine Beteuerungen ernst und willigt ein, mit ihm vor einem Notar den Ehekontrakt zu unterzeichnen. Gleichzeitig gibt sie ihre Zustimmung zu der Heirat Henriettes mit ihrem Neffen Charlot, der freilich mehr auf Wunsch seines Vaters, als aus eigenem Entschluß diese Wahl getroffen hat. Nunmehr ist der Zeitpunkt energischen Handelns seitens der Verschworenen gekommen. Babille, alias Neffe Argans, läßt durch Suson deren Bräutigam, einen Notar, in das Schloß kommen, weil dieser bei Gelegenheit eines zweiten Festes der Saturnalien unter der Form des Scherzes die beiden Paare Marianne und Clitandre, sowie Henriette und Cléonte rechtmäßig trauen soll. Eben beginnt die Zeremonie mit der Scheintrauung Charlots und Henriettes, die derjenigen der anderen Paare vorangehen soll, um Eliane in Sicherheit zu wiegen, als plötzlich Damis, jener längst zu Besuch erwartete Bruder Argans, erscheint und den schön ersonnenen Plan zerstört. Zwar bringt er nicht den zukünftigen Gatten Mariannes mit, dafür aber erkennt er in Clitandre und Cléonte, die sofort dem schwergetäuschten Argan ihre Schuld eingestanden und ihre wahren Namen genannt haben, die Söhne eines seiner Jugendfreunde. Natürlich verwendet sich Damis für beide, und Argan vermag den Bitten des Bruders nicht zu widerstehen. Wird ihm doch auch die Einwilligung durch das Verschwinden seiner wütenden, tief gekränkten Schwester Eliane erleichtert! Der Schluß klingt also harmonisch aus: Argan sieht sich von vier glücklichen Paaren umgeben, denn dem Beispiel ihrer Herrinnen sind auch Javote und Suson gefolgt.

Aus dem Rahmen dieser Handlung wollte Pal. jedenfalls die Gestalt der Prude plastisch hervortreten lassen. Um Eliane sollten sich die Ereignisse gruppieren, sie sollte das Ziel aller Intrigen sein. Der Bedeutung dieser Rolle hätte solche Hervorhebung auch entsprochen. Pal. hat indessen sein Programm nicht ausgeführt. Zunächst erscheint nicht Eliane als Hauptperson des Stückes, sondern Babille. Trotzdem steht auch dieser nicht im Mittelpunkt der Handlung, denn eine einheitliche Handlung gibt es in „La Prude" überhaupt nicht. Es laufen vielmehr drei Handlungen nebeneinander her, zwischen denen kein oder doch nur ganz äußerlicher Zusammenhang besteht: 1. die Bemühungen Elianes, Cléontes Liebe zu erwerben, 2. Cléontes Liebelei mit Henriette und 3. die Angelegenheit Clitandre. In buntem Wechsel führen die Scenen teils die Personen unter Nr. 1, teils das Liebespaar Nr. 2 vor, teils endlich das Tun und Treiben Babilles, der seinem schwerfälligen Herrn die Wege zur Geliebten ebnen muß. Die Episode Nr. 3 ist die umfangreichste und eben wegen der Hauptperson Babille auch die interessanteste. Warum allerdings Clitandre nicht selbst die Rolle des Neffen Argans spielt, ist uns unverständlich geblieben. Ebenso gut wie Babille hätte auch er der Hauptträger der gegen Eliane gerichteten Intrige sein und auf die Idee, sich des Spieles der Saturnalien zur Verwirklichung seiner Heiratspläne zu bedienen, kommen können.

Der Gang der Intrige selbst ist ganz unklar. Wird sie auch glücklich eingeleitet und bis zur Erreichung ihres ersten Zieles, Täuschung Elianes und Argans durch Clitandres Einführung im Schlosse, allenfalls folgerichtig durchgeführt, so kann man ihrem weiteren Verlauf kaum noch, nur unter Anwendung vieler Gedankensprünge, folgen. Pal. unterläßt es zu zeigen, wie von der intrigierenden Partei Schritt für Schritt vorgegangen wird, um an das Endziel, die Vereinigung der beiden Liebespaare, zu gelangen. Wir sehen in einigen Zwischenscenen zwar, wie sich Cléonte verzweifelte Mühe gibt, Eliane für die Absicht seines Bruders Clitandre, ihre Nichte Marianne zu heiraten, zu gewinnen, was ihm schließlich nur durch Selbstaufopferung gelingt; wie er aber selbst dann als Elianes Bräutigam die Hand ihrer Tochter Henriette zu erwerben gedenkt, worauf doch die Intrige auch hinzielt, sagt uns Pal. nicht. Um aus dieser Verlegenheit herauszukommen, läßt er dann eben jenes Fest der Saturnalien veranstalten, um bei dieser Gelegenheit irgend einen Übergang zu dem Schlußkapitel herzustellen. Da sich aber auch hier ein solcher nicht finden will, muß schließlich der deus ex machina, Damis, erscheinen, um die völlig verworrene Situation zu klären. Seine Ankunft zerreißt mit einem Schlage das ganze Lügengewebe, das um Eliane und Argan gesponnen worden ist, und führt endlich die Vereinigung der Liebenden herbei Diese ist also in letzter Instanz nicht das Werk der Intrige, sondern das Spiel des gesuchtesten aller Zufälle.

Auch die Verteilung des Stoffes ist nicht einwandfrei. So ist die Exposition zu breit angelegt. Pal. hat für sie die zwei ersten Akte bestimmt, die wegen Mangels an Handlung keinerlei Interesse zu erwecken vermögen. Akt I wird im wesentlichen von ganz unwichtigen Zänkereien der Dienstboten ausgefüllt, nach deren gütlicher Beilegung man endlich in der letzten Sc. erfährt, daß zwei unglücklich liebenden Paaren geholfen und die böse Tante, die sich allem entgegenstellt, genasführt werden soll. In der angenehmen und berechtigten Erwartung, gleich mit Beginn des II. Aufzugs die Eröffnung der Fehde zu erleben, wird man aber arg getäuscht. Pal. hält es für vorteilhaft, noch einige Male auf das bevorstehende Kampfspiel hinzuweisen, doch darf man sich wenigstens immer an dem Anblick der Personen weiden, die später einmal in die Schranken treten werden. Da sieht man die liebedurstige Mme. Eliane, die mit dem interessanten Ausrufe: „*Immolons à ma flamme et ma fille et ma nièce*“ (II, 2) die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken sucht, und den mutigen Jüngling Cléonte, der zunächst allein den Kampf mit dem Drachen[1]) wagen will, schließlich aber doch erfreut ist, in dem schlagfertigen Dienerliebespaar Babille und Javote bereite Helfer im Streite zu haben. Erst im III. Akt setzt

[1]) Akt II, Sc. 15 heißt es: „*Malgré le dragon qui s'oppose à leurs feux*“.

die Intrige in der oben angegebenen Weise ein: Babille erscheint als Argans Neffe auf der Bildfläche, gefolgt von seinem „Diener“ Clitandre. Es gelingt ihnen, Eliane und Argan zu täuschen und in dem Schlosse Eingang zu finden, in dem sie sich bald recht heimisch fühlen und ihre Rollen ganz vortrefflich spielen. Mit allerhand Kurzweil vertreibt man sich die Zeit, so mit dem Fest der Saturnalien, dessen Freuden erst das Veto Elianes ein unerwartetes Ende bereitet. Die Aufgabe, diesen Störenfried endlich zur Vernunft und Ruhe zu bringen, sucht Cléonte im IV. Aufzuge zu bewältigen, während gleichzeitig Babille den bekannten Entschluß faßt, einen Notar herbeizuholen und durch ihn unter scherzhaftem Vorwand die Liebenden regelrecht trauen zu lassen. Zur Ausführung kommt jener indessen erst im letzten Akte, der auch die so gewaltsame Lösung der Verwicklungen in Gestalt des Dazwischentretens Damis' bringt, nachdem die Spannung wegen der allenthalben herrschenden Unklarheit kaum merklich gesteigert worden ist.

Diesen Mängeln des Werkes stehen verschiedene Vorzüge gegenüber. So enthält es eine Reihe wirkungsvoller Situationen, die Pal.' reiche Erfindungsgabe bekunden. Eine solche findet sich z. B. in der Schlußscene des I. Aktes, die die beiden Zofen, Javote und Suson, in einem recht lebhaften und drolligen, wenn auch nicht eben zarten Meinungsaustausch vorführt. Handelt es sich ferner in den Auftritten, die Gespräche Elianes mit dem scheinbar in sie verliebten Cléonte zum Inhalt haben, wie IV, 3 und 8, nicht gerade um lächerliche Dinge, so wird doch in ihnen eine natürliche, durch den Gegensatz der beiden Charaktere bedingte Komik entwickelt. Auch in den Scenen, in denen der an witzigen Einfällen nie verlegene Babille sein Spiel treibt, fehlt es nicht an liebenswürdigem, gesundem Humor (III, 1; IV, 6 u. a. m.). Inhaltlich und formell am besten gelungen erscheint uns die 7. Sc. des III. Aktes, in der Pal.' originelle Idee, die Saturnalien feiern zu lassen, zur Ausführung kommt. Sie steckt wirklich voll von übersprudelnder Komik, und ihre übermütige Stimmung vermag den Zuschauer mit fortzureißen.

Begründet wird jene durch das hier besonders glückliche Zusammenwirken der einzelnen von Pal. individuell und wahr gestalteten Charaktere. Eliane findet in jener Sc. am besten Gelegenheit, ihren Ansichten und Wünschen, die darin gipfeln, daß sie alle beherrschen will, Geltung zu verschaffen. Allein ihren Launen soll man sich fügen. Weil sie in der Einsamkeit ihr bisheriges, lediglich äußeren Vergnügungen gewidmetes Leben durch übertriebene Frömmigkeit und Enthaltsamkeit ausgleichen will, müssen ihre Verwandten aus Rücksicht auf sie dasselbe tun. Völlig unbekümmert darum, daß sie dadurch die Lebensfreude ihrer Tochter und Nichte zu ersticken droht, verbannt sie den Frohsinn von ihrer Schwelle. Ihre Angehörigen sollen in ihr weiterhin ein Muster der Tugenden verehren, die man freilich mehr haßt als das Laster, wenn sie

so ostentativ zur Schau getragen werden: der Sittsamkeit und der Frömmigkeit. Das letztere aber tut Eliane durchaus; sie trägt ihre Frömmigkeit nicht im Herzen, sondern auf den Lippen. Der hervorstechendste Zug ihres Charakters endlich ist ihr krasser Egoismus, wie er sich vor allem in ihrem Verhalten zu ihrer Tochter offenbart. Um dieser den Geliebten wegzuschnappen, ist ihr jedes Mittel gut genug. Sie setzt unbedenklich das Wohl Henriettens aufs Spiel, denn die Mutterliebe in ihr, die wohl vordem auch nur ein schwaches Flämmchen war, ist völlig ausgelöscht durch jene Begier, und der stille Kummer der Tochter vermag kein Mitgefühl mehr in ihr zu erwecken.

Neben diesem niederen, verabscheuenswürdigen Charakter, der so gar nichts besitzt, was uns mit seinen Fehlern versöhnen könnte, steht eine Reihe der prächtigsten Menschen, über die wie ein verklärendes Licht des Dichters Humor ausgegossen scheint. Besonders liebevoll gezeichnet sind wiederum die Dienstboten, die sich in Wirklichkeit wohl nicht solche Freiheiten herausnehmen dürften, denen man aber auf der Bühne gern alle tollen Streiche verzeiht. Das gilt von der munteren, kecken Javote, der schlagfertigen Suson und dem in Ausreden wahrhaft großen Babille. Javote erfreut namentlich durch ihre Selbstlosigkeit. In der Förderung der Bestrebungen ihrer Freunde erblickt sie ihre höchste Aufgabe. So treu ergeben sie jenen ist, so gern täuscht sie indessen auch Eliane, die verhaßte Tyrannin ihrer Umgebung.

Tromper une hypocrite est-il rien de si doux?,

ruft sie ausgelassen aus. Schon im I. Akt, während die anderen noch fest von Elianes Tugend und Frömmigkeit überzeugt sind, hat Javote ihr innerstes Wesen durchschaut, wenn sie sagt:

Ne voilà-t-il pas bien nos prudes hypocrites,
Lorsqu'on ne leur veut plus faire part du gâteau? (I, 6).

Der liebenswürdigen Javote ähnelt Suson, die auch ihren Freunden eine treue Helferin ist. Denkt man sich endlich Javotes Eigenschaften ins Männliche übersetzt, ihre anmutige Schelmerei in unverfrorene Keckheit, dann hat man Babille, den pfiffigsten und treuesten Diener. Er ist zwar ein unverbesserlicher Prahlhans mit großem Selbstbewußtsein, aber er bezaubert durch sein heiteres Wesen doch alle: von Javote, seiner Braut, bis zu Eliane, die sich sogar um seine Gunst bewirbt, natürlich auch deshalb, weil sie ihn für einen Marquis hält. Daß er die Rolle dieses eingebildeten, unwissenden, trinkfröhlichen Lebemannes, aber angenehmen Gesellschafters so vortrefflich spielen kann, liegt darin, daß seine Natur verwandte Züge besitzt. Babille sagt ja, in einem Gespräch mit Javote, selbst:

S'il fallait copier quelque sage cervelle,
J'imputerais ta crainte au défaut de modèle;
Mais copiant un fat je réussirai mieux. (III, 1)

Von den übrigen Personen ist wenig zu sagen; sie sind ohne besondere Eigenart und treten in dem Stücke in den Hintergrund. Argan ist der etwas tyrannische Vater, der seine Kinder nur seinen Intentionen entsprechend verheiraten möchte; im übrigen aber offenbart er eine ehrliche, vornehme Gesinnung, durch die er sich vorteilhaft von seiner Schwester Eliane unterscheidet.

Cléonte, der schmachtende Liebhaber, kann wohl einen listigen Plan ausführen, wagt aber, ebenso wie der energielose Clitandre, aus eigenem Antrieb nicht das Geringste.

Charlot endlich ist ein vorlauter, verwöhnter Bursche und wegen seiner Dummdreistigkeit der besondere Freund Javotes, die ihm das glänzende Zeugnis ausstellt:

Charlot est un benêt . . .;
Je ne vis jamais de si parfaite dupe. (I, 2).

Die im großen ganzen gut gelungene Charakterschilderung vermag die oben erörterten Schwächen des Stückes einigermaßen auszugleichen und das Bedauern darüber zu erhöhen, daß diesem Lustspiel Pal.' kein langes Dasein auf der Bühne beschieden war[1]) und somit auch die Tendenz, die Gattung der Prudes der Lächerlichkeit preiszugeben, nur in beschränktem Maße ihre Bestimmung erfüllen konnte.

Betreffs der Versifikation, die nur bei dieser Komödie Pal.' zu besprechen wäre, schließen wir uns gern dem bescheidenen Urteil ihres Verfassers an, der im „Disc. sur la Prude“, a. a. O. p. 106 sagt: „*Cette pièce, d'ailleurs, n'est pas mal versifiée: elle est assez noblement écrite*“. Es gibt viele schwungvolle, fließende Verse in dem Stücke; ganz frei von Unklarheiten und Schwerfälligkeiten im Ausdruck hat sich aber auch Pal. nicht zu machen vermocht.

3. Arlequin Phaéton

Die bekannte Sage vom Sohne der Sonne, der seinen Vorwitz, den Sonnenwagen lenken zu wollen, mit dem Tode büßen mußte, wurde binnen einem Jahrzehnt von drei Dichtern dramatischer Bearbeitung unterzogen: 1683 legte sie Quinault seiner anmutigen, stark lyrisch gefärbten Tragödie „Phaéton“, die Lully in Musik setzte, zu Grunde; am 24. Dez. 1691 wurde eine Komödie gleichen Namens von Boursault im Th. Fr. aufgeführt, und nur wenige Wochen später, am 4. Febr. 1692,

[1]) „La Prude“ wurde nur einmal, am 7. Januar 1693, aufgeführt. Aus den folgenden Worten des „Disc. sur la Prude“, a. a. O. p. 103, geht hervor, welcher Ursache Pal. vor allem den Mißerfolg seines Werkes zuschrieb: „*Cette comédie eut un sort si malheureux qu'il y a une espèce de courage à oser avouer qu'elle est toute de moi. Jamais il n'y eut de vengeance plus éclatante que celle que les sifflets tirèrent dans cette occasion de la témérité que j'avais eue de les jouer dans mon Prologue du Grondeur*“.

brachten die Italiener das Lustspiel Pal.' „Arlequin Phaéton“ in ihrem Theater zur Aufführung. Dieser Umstand ist auffällig genug, um den Gedanken nahe zu legen, daß zwischen den drei Werken irgendwelcher kausaler Zusammenhang bestehen könnte. Um das tatsächlich zutreffende Resultat des Vergleiches der Werke begründen zu können, möge zunächst die Inhaltsangabe des Quinaultschen Stückes folgen.

Der König Merops von Ägypten, der in zweiter Ehe mit Clymene, der Geliebten der Sonne und Mutter Phaétons vermählt ist, will für seine Tochter aus erster Ehe, Libye, einen Gatten bestimmen. Diese selbst hat indessen ihre Wahl schon getroffen und ihre Liebe Epaphus, dem Sohne Jupiters und der Isis, geschenkt. Der Entschluß des Vaters läßt sie natürlich befürchten, daß ihr ein anderer Gatte aufgezwungen werden könne, und ihre Furcht ist wirklich begründet: Phaéton, der zwar Théone, die Tochter des Proteus, liebt, aber von maßloser Ruhmbegierde erfüllt ist und deshalb nach Libyes Hand und damit nach dem Throne Ägyptens strebt, hat es verstanden, sich die Gunst des Königs zu erwerben, und natürlich in seiner Mutter Clymene eine eifrige Unterstützerin seiner ehrgeizigen Pläne gefunden. Zwar läßt sich letztere durch die Prophezeiung des Proteus, daß Phaéton ein schreckliches Schicksal bevorstände, einschüchtern, sodaß sie zuletzt, um den Sohn zu retten, diesen sogar in seinem Vorhaben zu hindern sucht, aber auf Phaéton selbst vermag jener Orakelspruch nicht zu wirken. Auch den Klagen und Vorwürfen der verlassenen Théone gelingt es nicht, den Geliebten umzustimmen. Phaéton buhlt weiter um die Gunst des Königs und sieht sich schließlich als Sieger aus der Wahl hervorgehen. Nachdem ihn Merops zum zukünftigen Herrscher Ägyptens ausgerufen hat, sollen der Göttin Isis in ihrem Tempel reiche Opferspenden gebracht werden. Epaphus jedoch, der sich dem Zuge angeschlossen hat, bittet im Tempel flehentlich seine Mutter, so unerhörten Frevel nicht zu dulden und die Gaben derer, die ihren Sohn beleidigt haben, nicht anzunehmen. Und Isis rächt ihren Sohn; plötzlich schließen sich von selbst die Tore des Tempels vor den Opfernden, und als Phaéton, der auch durch dieses sichtbare Zeichen der Ungnade der Götter noch nicht zur Umkehr bewogen wird, mit Gewalt in den verschlossenen Tempel einzudringen sucht, schlagen ihm mächtige Flammen entgegen, die seine Geschenke vernichten. Von Entsetzen erfüllt entfliehen alle bei diesem Anblick; nur Phaéton und Clymene, der ersterer jetzt verkündet, daß Epaphus die Echtheit seiner Abkunft angezweifelt habe, bleiben zurück. Clymene schwört, daß Phaéton wirklich ihrem Bunde mit dem Sonnengott entsprossen sei, und bittet diesen um ein sichtbares Zeichen der Bestätigung. Da kommen Winde aus einer Wolke herab und entführen Phaéton in den Palast seines Vaters, der ihn mit großer Freude empfängt und über die Echtheit seiner Geburt beruhigt. Um sich nun auch als würdiger Sohn der Sonne erweisen zu können, verlangt Phaéton, den Sonnenwagen lenken zu dürfen; aber erst nach langem Sträuben des nichts Gutes ahnenden Vaters erhält er dessen Zustimmung. Während unten auf der Erde Clymene voll Stolz das Lob ihres Sohnes singt, tritt dieser seine Todesfahrt an, denn was Théone den Ägyptern eben noch verkündet hat, geht nur zu bald in Erfüllung. Man sieht plötzlich am Himmel eine furchtbare Flamme, die sich mit rasender Geschwindigkeit der Erde nähert und alles zu versengen droht: die Rosse des Sonnenwagens sind aus dem gewohnten Gleise ge-

brochen. Auf die Klagerufe der Göttin Erde, die den Untergang ihres Reiches befürchtet, erscheint Jupiter und schleudert auf den Frevler den Blitz, sodaß Phaéton zerschmettert auf die Erde herabstürzt.

Rein äußerlich betrachtet, hat nun zunächst Boursault in annähernd gleicher Weise, nämlich ebenfalls in 5 Akten, deren Inhalt denjenigen bei Quinault fast völlig entsprechen, die oben dargestellte Fabel behandelt. Durch die Einführung eines gewissen Momus, den der Dichter als den Gott *„qui sans cesse contrôle, qui ne voit rien de bien et qui ne trouve rien de bon“* (I, 3) vorstellt, hat er sie allerdings in einer Weise erweitert, die seinem Werke einen wesentlich anderen Charakter verleihen mußte. Bours. nennt sein Stück, mit dem er sicherlich den Zweck verfolgte, Quin.' Trauerspiel zu parodieren, Komödie und läßt in ihm eben durch jenen Momus das komische Element vertreten. Der *„Dieu d'honneur quoique de bas étage“* (II, 5) spielt die Rolle eines Vermittlers und hat, vom Rate der Götter hierzu beauftragt, als solcher vor allem die Streitigkeiten zwischen Phaéton und Epaphus zu schlichten, dann aber auch ersterem bei der Verwirklichung seiner ehrgeizigen Pläne beizustehen und ihm über manche heikle Situation, in die ihn sein Ungestüm brachte, hinwegzuhelfen. Mit seiner Unterstützung gelangt Phaéton ja auch in den Palast des Sonnengottes, was Quin. bekanntlich durch Winde bewerkstelligen ließ. Muß man nun auch die geschickte Art, mit der Bours. diesen Spaßmacher und Schwätzer in den Gang der Handlung einfügte, ohne deren Geschlossenheit zu stören, anerkennen, so bleibt es andererseits doch zweifelhaft, ob er seine Absicht, das Werk seines Vorgängers in die Lächerlichkeit zu ziehen, voll erreicht hat. Die wenigen humorvollen Äußerungen des scharfzüngigen Momus verfehlen ihre Wirkung, da sie zumeist an Personen gerichtet sind, die ihre ihnen von Quin. verliehene Natur vollkommen beibehalten haben, also in den Rahmen eines Lustspiels gar nicht passen wollen. Nur Théone, die bei Bours. zur Verkünderin der wahren Lebensfreude wird und auf alle kleinlichen Mißhelligkeiten mit Verachtung herabsieht, während sie sich im Quin.schen Werke vor Gram um den Verlust des Geliebten kaum zu fassen weiß, hat eine Verwandlung ihres Charakters durchmachen müssen. Indessen vermag auch sie nicht, dem Stücke die Eigenart des Lustspiels zu verschaffen. Bours.' „Phaéton“ stellt sich so als ein seltsames Gemisch von Tragik und Komik dar, in dem erstere, von Bours. übrigens auch noch vertieft, so durch Céphises (bei Quin. Libye) schwere Kämpfe zwischen Liebe und Pflicht, vorwiegt.

In welchem Verhältnis steht nun Pal.' „Arlequin Phaéton“ zu den Werken Quin.' und Bours.'? Wir wollen das Resultat der Untersuchung vorausnehmen: auch „Arl. Phaéton“ ist eine Parodie des Trauerspiels Quin.' Die sich dann von selbst ergebende Frage aber, ob es Pal. unabhängig von Bours. unternahm, jene Tragödie zu parodieren, oder

ob er erst durch diesen, bez. durch den Erfolg, den Bours.' Werk im Th. Fr. davontrug, zu der Absicht geführt wurde, mit jenem zu konkurrieren, indem er für die italienische Bühne die Parodie „Arl. Phaéton" schrieb, muß in letzterem Sinne beantwortet werden. Die Beweise für Pal.' Abhängigkeit von Bours., die wir der Analyse des „Arl. Phaéton" folgen lassen, sind so zahlreich und stark, daß eine andere Lösung der Frage ausgeschlossen ist.

Bei dem Vergleiche der Werke Quin.' und Bours.' einerseits mit demjenigen Pal.' andererseits fällt zuerst der stark veränderte Apparat der im „Arl. Phaéton" auftretenden Personen ins Auge. Von den bisher bekannten Gestalten kehren nur Phaéton, Epaphus, Momus, Jupiter, Le Soleil, La Terre und einige andere allegorische Figuren, wie die Jahreszeiten und Stunden, bei Pal. wieder. Libye, bez. Céphise, hat die Gestalt der Nymphe Galatée angenommen. Merops, Clymene, Théone und Proteus hingegen, denen doch bei Quin. und Bours. so wesentliche Rollen zufallen, sind verschwunden, und an ihre Stelle treten Äskulap, der den Dottore der Commedia dell'arte abgeben muß, ferner Cigne, Doris, ein Brandevinier, ein Dichter, ein Procureur, ein Financier und eine Marquise. Endlich haben der Aschermittwoch, verschiedene Fluß- und Waldgötter und eine Anzahl stummer Personen Statistenrollen zugewiesen erhalten. Aber auch die von Quin. übernommenen Personen sind größtenteils kaum wiederzuerkennen. Schon die Bezeichnung Phaéton-Arlequin und Epaphus-Pierrot deuten an, nach welcher Richtung hin jene beiden Hauptfiguren, die Bours. noch unverändert ließ, umgemodelt wurden. Und gleich der Beginn des Stückes verschafft uns Aufklärung über die den beiden Helden neu verliehenen Charaktere. In Sc. 1 nämlich treffen Phaéton und Epaphus, die beide die schöne Galatée lieben, in nächtlichem Dunkel zusammen, um von Doris Näheres über ihre Zukunft und ihre Chancen bei der Geliebten zu erfahren. Die erfreuliche Auskunft, daß Galatée sich sicher über einen von ihnen, vielleicht auch über beide moquiere, versetzt sie erklärlicherweise in die leidenschaftlichste Erregung. In den gegenseitigen Vorwürfen, sich zu hohe Abkunft anzumaßen, findet jene ihre erste Äußerung. Nachdem namentlich Phaéton in dem Couplet:

Si le peuple lâche
Faible du cerveau,
A ce fils de vache
Fait le pied de veau,
Je veux bien qu'on sache
Que je dis de ce tondu
Lanturlu, Lanturlu

seinem Hohn Ausdruck verliehen hat, spitzt sich der Konflikt so rasch

zu, daß der herbeieilende Momus nur mit Mühe noch Tätlichkeiten verhindern kann. Epaphus, der „*fils de vache*“, aber eilt schwer gekränkt von dannen, um alle Glocken in den Tempeln seiner Mutter läuten und die Ägypter zum Kampfe zusammenrufen zu lassen. Auch Phaéton zieht sich zurück, um bald wieder mit einer Schmähschrift, in der er seiner Entrüstung über die Anmaßung seines Rivalen freien Lauf gelassen hat, zu erscheinen. In Sc. 3 liest er sie seinem Gönner Momus vor; gleichzeitig beteuert er seine eigene legitime Herkunft, für die er Äskulap als Zeugen anrufen will. Der grotesk-satirische, schwülstige und derbe Stil dieser Schrift erinnert übrigens stark an denjenigen der Werke Rabelais', die Pal. ja mit großem Interesse studiert haben will. — Und jene Worte verfehlen ihre Wirkung auf Momus nicht, der, von ihrer Wahrheit überzeugt, Phaéton beim Aufsuchen seines Vaters und im Kampfe helfen zu wollen verspricht. Letzterer selbst hat in Sc. 6 statt und endet mit dem Siege Phaétons, da Epaphus durch den Anblick Äskulaps, der zu den Mannen seines Gegners zählt, seinen Kampfesmut verloren hat. Die günstige Gelegenheit, sein Lieblingsthema zu berühren, ließ Pal. nicht vorübergehen, wie Epaphus' Worte: „*Nous savons trop combien son art peuple l'enfer et ses coups sont plus surs que la flamme et le fer*“ (I, 6) beweisen.

Der II. und III. Akt sind allein noch Phaétons weiteren Erlebnissen gewidmet, und zwar wird ersterer von der Beschreibung der Himmelsreise des Sohnes der Sonne und seines Begleiters Momus ausgefüllt. Ihre einzelnen Stadien werden in scharf voneinander getrennten Bildern vor Augen geführt. Pal.' Humor hat in diesen Darstellungen wiederholt prächtige Blüten gezeitigt. Sei es, daß er Phaéton über die schlechte Beschaffenheit der Himmelsstraße schimpfen, oder daß er ihn in seinem Gespräche mit der Stunde Dirce, die ihnen begegnet und sich als Friseuse Auroras (!) ausgibt, seinem Unmute über die Faulheit der Sterblichen erregten Ausdruck geben läßt, stets sind seine Reden voll Witz und übersprudelnder Laune. Gleichzeitig enthalten sie viele Anspielungen auf die zu Pal.' Zeit herrschenden gesellschaftlichen Zustände. Namentlich in den Sc. 4 und 5, die Phaéton und Momus über Paris schwebend und in eifriger Beobachtung des in der Tiefe Vorsichgehenden zeigen, bot sich zu jenen Gelegenheit. Nachdem dann die Himmelsreisenden ihre Fahrt fortgesetzt haben, gelangen sie in Sc. 6 in den Zodiak, wo Phaétons Vater 12 Häuser besitzt. Hier vor allem kann Momus seine Weisheit reichlich leuchten lassen, und manch' witzige Erklärung, deren Erwähnung an dieser Stelle unterbleiben muß, legt von Pal.' Reichtum an drolligen Einfällen Zeugnis ab. In Sc. 8, in der Phaétons Begegnung mit der Sonne äußerst spaßhaft dargestellt wird, erreicht endlich die abwechslungsvolle Fahrt ihr Ziel. Finden sich gerade in diesem Auftritt und dem folgenden — Phaéton erbittet und

erhält von seinem Vater die Erlaubnis zur Besteigung des Sonnenwagens und verunglückt in der bekannten Weise — die meisten Berührungspunkte mit den Schlußscenen der Werke Quin.' und Bours.', so ist alles, was im III. Akte geboten wird, Erfindung unseres Dichters.

Pal. läßt nämlich Phaéton von den Toten auferstehen, wie in der an Komik übervollen 3. Sc. recht lebhaft veranschaulicht wird. Äskulap gibt nach Anwendung aller Mittel seiner Kunst, selbst auf die Gefahr hin, Jupiters Zorn auf sich zu laden, den Sohn der Sonne dem Leben wieder, um freilich von diesem als Dank nur das folgende Lob seines Berufes: „*Pour un qu'elle en ressuscite, elle en fait mourir bien d'autres*" (III, 3) zu ernten. Ähnliche Urteile hat Pal. auch noch in einer anderen Scene dieses letzten Aktes, der im weiteren fast ausschließlich der Erörterung der Frage, welche Tätigkeit Phaéton jetzt ergreifen solle, dient und infolge der vielen theoretischen Betrachtungen jeglicher Handlung entbehrt, anzubringen gewußt. Nachdem in endlosen, von Anspielungen wimmelnden, aber meist recht faden Auseinandersetzungen Phaéton alle möglichen Vorschläge zur Wahl seines Berufes gemacht worden sind, kommt Doris in Sc. 9 auf den Einfall, Phaéton Äskulaps Jüngern zuführen zu wollen. Dieser aber, froh, seinem Ärger über den Niedergang der ärztlichen Wissenschaft Luft machen zu können, weiß sehr bald Phaéton alle Neigung zum Berufe der Ärzte zu nehmen. Wenn Äskulap sagt: „*Notre métier était bon autrefois, mais il est aujourd'hui trop décrié*", oder Momus sich äußert: „*Tant d'ignorants s'y enrichissent*" (III, 9), so bleibt kein Zweifel daran übrig, daß der, der ihnen solche Worte in den Mund legte, den Standpunkt der meisten Zeitgenossen teilte. In der Art seiner Meinungsäußerung aber dürfte Pal. weit hinter seinem großen Vorbilde und selbst hinter Brueys zurückbleiben, der z. B. im „Grondeur", mit ungleich feinerem Witz und Molières geistreichem Spott bedeutend näherstehendem Ausdruck sein Spiel mit den Ärzten trieb.

Endlich regt in Sc. 10 das Auftreten eines Dichters in Phaéton den Gedanken an, sein Heil auf diesem Gebiete zu versuchen. Indessen genügt eine Schilderung des Poeten von der grausamen Art, mit der ihn Pegasus behandelt hat, um Phaéton auch von dem neuesten Entschlusse abzubringen, was namentlich nach des Dichters Worten: „*D'abord Pégase . . devint plus doux qu'un mouton. Me voilà enfin sur lui à califourchon; mais d'abord m'ayant reconnu, il ne fit que sauter, ruer, peter, se cabrer, tant que du plus haut du Parnasse il me précipita dans le bourbier le plus bas de la Grenouillère d'Helicon . .*" begreiflich erscheint. Der Unentschlossenheit Phaétons macht schließlich der hinzukommende Apollo ein Ende. Der Gesang eines Schäfers erinnert den Gott plötzlich an die glückliche Zeit, die er an der Seite der Schäferin Clymene in Thessalien verbracht hat, und bald hat er auch betreffs seines Sohnes

seine Wahl getroffen. Phaéton wird Schäfer, und Galatée, die Epaphus noch einmal für sich zu erlangen sucht, ihm als Gefährtin zugesprochen. In den Schlußscenen bringt ein Chor der Schäfer in ganz reizenden, anmutigen Versen dem jungen Paare seine Huldigung dar.

Ein Vergleich dieser Darstellung mit der Inhaltsangabe der Tragödie Quin.' läßt auf den ersten Blick erkennen, wie frei sich Pal. von dieser Vorlage zu machen wußte. Die Grundzüge der Fabel mußten natürlich von ihm übernommen werden; an Einzelheiten finden sich jedoch Übereinstimmungen nur in der Behandlung des Eifersuchtsmotives und der Episode der Anzweiflung der göttlichen Abkunft Phaétons. Von der Durchsichtigkeit, mit der der Gang der Handlung im „Phaéton" Quin.' gezeichnet ist, ist allerdings in Pal.' Werk nichts zu verspüren. Dieses wird dafür von allerhand Nebenhandlungen ausgefüllt, die in mehr oder minder naher Beziehung zur Haupthandlung stehen, wobei letztere entschieden vorwiegen und so dem Stücke den Charakter einer „*pièce à tiroirs*" verleihen.

Dieser ganz unwesentlichen Abhängigkeit des „Arl. Phaéton" von dem Trauerspiel „Phaéton" gegenüber gibt es zwischen den Lustspielen Pal.' und Bours.' eine Reihe der markantesten Berührungspunkte. So ist zunächst das Auftreten des Momus im „Arl. Phaéton" ein Beweis dafür, daß sich Pal. an Bours. anschloß. In der Auffassung dieser Gestalt weichen allerdings beide Dichter voneinander ab. Die Lächerlichkeit, die dem Momus Bours.' anhaftet, ist von Pal. ins Karrikaturenhafte gesteigert worden; jedoch nicht zum Schaden des Stückes, in dessen Rahmen sich Momus prächtig ausnimmt. Nur geht leider dadurch, daß Pal. unterläßt, uns über die Person dieses ganz unvermittelt auftauchenden Gesellen aufzuklären, ein Teil der ihr innewohnenden komischen Kraft verloren. Bours.' Werk teilt diesen Mangel an Klarheit nicht, denn Momus' Erscheinen und Unternehmungen sind hier peinlich genau motiviert worden. Betreffs der Darstellung der letzteren stimmen beide Dichter im übrigen nahezu überein.

Ein weiterer Beleg für Bours.' Vorbildlichkeit muß in der Durchführung des Motivs der Anzweiflung der göttlichen Abkunft Phaétons gefunden werden. Auch Pal dehnt jene auf die Geburt des Epaphus, der ja der Sohn Jupiters und der Isis sein will, aus. In beiden Werken wird Momus reichlich Gelegenheit gegeben, Epaphus mit seiner Verwandtschaft mit der „Kuh" Jo aufzuziehen. Wenn wir das oben citierte Couplet: „*Si le peuple lâche* . ." (I, 1) mit Aussprüchen wie:

Vous, fils d'Jo, vous, dont la mère
Savait moins parler que mugir (Bours., II, 5),

oder:

Mais pendant si longtemps que transformée en vache
Elle fut vagabonde et vit tant de climats

Quelque taureau peut-être échappé de l'attache
Eut de l'amour pour ses appas (III, 9)

vergleichen, so ergibt sich ohne weiteres die Tatsache, daß Pal. nur von Bours. zu diesen Ausführungen inspiriert worden sein kann. Noch auffälliger ist endlich die übereinstimmende Art, mit der beide Dichter durch Momus, bez. Doris die Gründe ihrer Zweifel an der Echtheit der göttlichen Abkunft Phaëtons und Epaphus' angeben lassen. Wir stellen zur Erläuterung zwei Äußerungen nebeneinander: Doris sagt (Pal. I, 2): „*Qu'il* (Epaph.) *soit fils de Jupiter ou non, c'est de quoi je ne m'embarrasse point; je ne suis pas assez sotte pour faire cas des enfants du côté de leur père. Je ne fonde pas mon estime sur une chose aussi douteuse*“, und Momus erörtert bei Bours. dasselbe Thema mit den Worten:

Combien sur les deux Hémisphères
Voit-on d'enfants éclore à chaque pas,
Dont force honnêtes gens s'osent dire les pères
Qu'on sait bien qui ne le sont pas? (I, 3),

oder:

Que diable, d'une mère ose-t-il là prétendre?
Si toutes celles de ce temps
Disaient de qui sont leurs enfants,
Ce serait un beau compte à rendre (II, 6).

Fügen wir noch hinzu, daß Pal. auch zu der amüsanten Schilderung des Pegasus (III, 10) durch eine ähnliche Darstellung Bours.' (III, 7) veranlaßt wurde, und daß Momus' Schlußworte:

Ma pauvre Reine, il (Phaét.) *a passé le pas:*
C'est une besogne toisée;
Et le rappeler du trépas
Ne me paraît pas chose aisée

wohl im Dichter des „Arl. Phaéton“ den Gedanken erweckten, dieses schwierige Werk in seinem Stücke geschehen zu lassen, wie das im III. Akte der Fall ist, so glauben wir den Beweis erbracht zu haben, daß Pal. in seiner Absicht, Quin.' „Phaéton“ zu parodieren, durch Bours.' Arbeit bestärkt, wenn nicht überhaupt erst durch diese zu ihr angeregt wurde.

Und nun noch einige Worte über „Arl. Phaéton“ selbst. Die ebengenannte Absicht einer Parodierung der Quin.schen Tragödie dürfte von Pal. mit größerem Geschick und Erfolg ausgeführt worden sein als von Bours., denn er hat sich nicht, wie dieser, auf die Einführung einer lustigen Person beschränkt und im übrigen fast jegliche Modifikation unterlassen. In „Arl. Phaéton“ ist durchaus einheitlich, durch Karrikierung aller Personen und völlige Anpassung des Milieus auf die beabsichtigte Wirkung hingearbeitet worden. Die ernste Handlung in Quin.' „Phaéton“ mit den tragischen Gestalten des Hauptthelden

und seines Rivalen Epaphus konnte kaum mehr ins Lächerliche gezogen werden, als dies im vorliegenden Stücke geschehen ist. Leider wird die günstige Gesamtwirkung durch verschiedene recht fühlbare Mängel des Stückes beeinträchtigt. So ist die Komposition des „Arl. Phaéton“, den Fournel[1]) „*une sorte d'opérette mythologique*“ nennt, auffallend lose. Weder zwischen den Akten, noch zwischen den meisten Scenen, namentlich im II. und III. Akte, besteht streng logischer Zusammenhang; kaleidoskopartig werden die einzelnen Auftritte in buntem Wechsel vor unseren Augen vorübergeführt, vielfach recht ergötzlich zu schauen, zuweilen aber auch infolge der unvermittelten Aufeinanderfolge nicht leicht verständlich.

Weiterhin gibt es im „Arl. Phaéton“ keine Charaktere. Nicht einmal der Titelheld, von den übrigen überhaupt ganz zu schweigen, ist eine ausgeprägte Persönlichkeit; jeden Augenblick in seinem Gebaren wechselnd, hier läppisch und albern, da sentimental, dort neckisch und vorlaut, bei anderer Gelegenheit wieder hilflos und naiv, so gibt sich Phaéton auf der Bühne. Das einzige Konsequente in der Anlage dieser skizzenhaft gezeichneten Gestalt ist, daß diese überall als das, als was sie nach den Intentionen des Dichters nicht erscheinen soll, nämlich als Sohn eines göttlichen Vaters, auch nicht erscheint. Der Eindruck, einen Hanswurst vor sich zu haben, bleibt durch das ganze Stück hindurch gewahrt.

Zweifellos hat „Arl. Phaéton“ keinen literarischen Wert. Aber die Parodie, in der sich Pal.' satirische Ader deutlich verrät, enthält viele ansprechende Einzelheiten, die sie der Beachtung würdig erscheinen lassen. Der Humor kommt, wie bei verschiedenen Gelegenheiten schon betont wurde, durchaus zu seinem Recht. Die reiche Zahl von Anspielungen, die an Deutlichkeit zuweilen wohl für uns Fernerstehende, kaum aber für Pal.' Zeitgenossen zu wünschen übrig lassen mochten, mußte auch nach dieser Seite hin den Erfolg des Stückes, den es tatsächlich gehabt hat, gewährleisten.

Augenscheinlich von dem Bestreben erfüllt, allen Wünschen des Pariser Theaterpublikums gerecht zu werden, hat Pal. auch die Sprache des Stückes so burschikos wie möglich gestaltet. Von Rücksichtnahme auf das ästhetische und ethische Empfinden der Zuhörerschaft kann jedenfalls nicht die Rede sein, denn es wimmelt in diesem Lustspiel, das verschiedentlich von italienischen Brocken durchsetzt ist, von urwüchsigen derben Ausdrücken und Witzen der pikantesten Art. Die lyrischen Einlagen enthalten, vielleicht mit Ausnahme der Schlußverse, keinen warmen, innigen Gefühlston; die fehlende Gedankentiefe hat Pal. einigermaßen durch die Beherrschung der Form auszugleichen vermocht.

---

[1]) a. a. O. p. 312.

4. La Fille De Bon Sens.

Auch dieses letzte Lustspiel, das Pal. zur Vollendung brachte, war für die italienische Truppe bestimmt, die es am 2. November 1692 zum ersten Male aufführte. In dem heiteren Stücke, das einer Notiz der Ausg. von 1787 zufolge außerordentlichen Beifall gefunden haben soll, spielt sich folgende Handlung ab:

Angélique, die „fille de bon sens", ist mit ihrer Tante Eularia aus Rom nach Paris gekommen und hat sich im Hause eines alten Arztes, Dr. Balouard, eingemietet, der der Tante seine Behandlung angedeihen läßt, die Nichte aber heiraten will. Letztere, ein junges und sehr reiches Mädchen, vermag indessen die Neigung des Fünfzigjährigen nicht zu erwidern, da sie sich längst in den Jüngling Géronte verliebt hat, der auch seit Jahren schon ihre Hand begehrt, aber bisher die väterliche Zustimmung zu seiner Vermählung mit Angélique nicht erlangen konnte. Außerdem ist Angélique, oder besser Angéliques Geld, das Ziel der heißen Wünsche zweier Gecken, Octave und Cinthio. Natürlich sucht jeder der vier Freier seinen Rivalen den Rang abzulaufen und durch Vermittlung seines Dieners die Vertraute Angéliques, Colombine, für seine Sache zu gewinnen; aber nur Arlequin, Gérontes Diener, hat Colombines Gunst zu erringen und das Mädchen zu bestimmen vermocht, seinen Herrn bei der Bewerbung um Angéliques Hand zu unterstützen. Die drei anderen Diener: Pierrot, Diener des Dr. Balouard, sowie diejenigen Octaves und Cinthios, Mezzetin und Pasquariel, haben kein Glück bei Colombine, die sie vielmehr durch Arlequin, der teils als Soldat verkleidet, teils in den Gewändern des Dr. Balouard erscheint, verjagen läßt. Inzwischen haben Octave und Cinthio, die sich bei dem Versuch, in Angéliques Haus einzudringen, begegnet sind, einen Vertrag abgeschlossen, dahin lautend, daß derjenige von ihnen, der Angélique heiraten werde, dem anderen 2000 Pistolen als Entschädigung zahlen solle; keiner aber dürfe den anderen bei seinem Liebeswerben stören. In ähnlicher Weise einigen sich Mezzetin und Pasquariel betreffs Colombines. Diese aber, von beiden Abmachungen wohl unterrichtet, will sich ihrer zu Gunsten Gérontes bedienen. Sie bestellt in der Nacht Octave und Cinthio an verschiedene Plätze des Gartens, um dort scheinbar mit Angélique zusammentreffen zu können; ebenso läßt sie Mezzetin und Pasquariel sich in verschiedenen Zimmern verbergen und dort auf ein Rendezvous mit ihr warten. Dann verkleidet sie sich als Dragoneroffizier, und Arlequin muß das Gleiche tun. Beide finden sich hierauf, zugleich mit Géronte und Angélique, im Garten ein, um die eingebildeten Liebhaber Octave und Cinthio gründlich hinters Licht zu führen. Vor deren Augen nämlich gibt sich Colombine mit Angélique ein Rendezvous, das keiner der beiden Rivalen, dem Vertrage entsprechend, zu stören wagt, da jeder den anderen an Angéliques Seite zu sehen glaubt. Endlich über ihren Irrtum aufgeklärt, geloben Octave und Cinthio, sich zu rächen, werden aber sehr bald durch den vermeintlichen glücklichen Nebenbuhler, der sich als Angéliques Bruder ausgibt und ihnen mit der Pistole in der Hand entgegentritt, eingeschüchtert. Als schließlich gar einige Bediente des Dr. Balouard, die Mezzetin und Pasquariel im Hause verborgen entdeckt haben und für Diebe halten, die Wache und den Kommissar holen wollen, ziehen Octave und Cinthio vor, das Weite zu suchen. Mezzetin und Pasquariel aber werden ergriffen und vor Colombine und Arlequin, die jetzt die Rollen des

Kommissars und eines Leutnants der Wache spielen, geführt. Nach einem peinlichen Verhör werden beide zum Tode durch den Strang verurteilt; den Bitten der Unglücklichen gelingt es indessen, Colombines Mitleid zu erwecken und die Freiheit wiederzuerlangen. Nach der Beseitigung der lästigen Liebhaber steht der Vereinigung Gérontes, der endlich auch die Zustimmung seines Vaters erhalten hat, mit Angélique und Arlequins mit Colombine nichts mehr im Wege, zumal sich auch Dr. Balouard von der Fruchtlosigkeit seiner Liebesmühe überzeugt hat.

Unter dieser stattlichen Summe von kleinen Begebenheiten birgt sich eine recht dürftige und nichts weniger als originale Haupthandlung. Aber sie ist von dem routinierten Verfasser so geschickt verdeckt worden, daß man auf den ersten Blick ein ergiebiges und auch erschöpfend behandeltes Sujet vor sich zu haben glaubt. Erst die nähere Prüfung zeigt, wie wenig der an sich oft ergötzliche Inhalt vieler Scenen der Entwicklung der Handlung dient. Da im eigentlichen Sinne handelnde Personen nur Colombine und Arlequin sind, in deren Hände die Intrige gelegt ist, die ihre Spitze gegen das übermütige Treiben der Freier richtet, so bezeichnen auch nur die Scenen, in denen jene auftreten, einen Fortschritt der Handlung. Im II. Akte z. B., der vor allem die Abenteuer der Diener Pierrot, Mezzetin und Pasquariel vorführt, finden sich nebeneinander verschiedene Scenen, die zwar von einer glücklichen Phantasie ersonnen sind und wiederholt ganz prächtige Komik enthalten, aber in kaum merklicher Beziehung zur Haupthandlung stehen, so Sc. 1—3. In ihm stockt daher die Handlung fast völlig, und nur ein einziges förderndes Moment, — Arlequin erfährt aus Angéliques eigenem Munde, daß sie seinen Herrn, Géronte, liebt (Sc. 7) —, läßt sich aufweisen.

Auf eine ausführliche Wiedergabe der Inhalte der einzelnen Akte glauben wir verzichten zu können, da es sich um irgendwelche neue Situationen und Typen in dem sorglos-fröhlichen Stücke nicht handelt. Die nächtlichen Spiele, Verwechslungen und Verkleidungen, die in den denkbar reichsten Variationen die italienischen Lustspiele von jeher ausfüllten und so oft den französischen Komödiendichtern, auch Molière nicht ausgeschlossen, dienen mußten, wenn die eigene Erfindung keine Mittel zur Erhöhung der Lebhaftigkeit der Handlung mehr liefern wollte, erfreuen sich auch in „La Fille“ sorgsamer Pflege und weitgehender Ausbeutung. Namentlich der II. Akt, der vornehmlich Pal.' Absicht, ein quantitativ befriedigendes Lustspiel herzustellen, erkennen läßt, ist voll von jenen.

Nur einige Einzelheiten mögen noch hervorgehoben werden. Die schon erwähnte 7. Sc. des II. Aktes enthält einen originellen Einfall, der Beachtung verdient. Colombines wiederholt bereits gesungenes Lob des Financiers Géronte erfährt nämlich hier eine seltsame Erweiterung, indem jene einen Vergleich mit Jupiters und Danaes Bund anstellt und

hierbei die Verwandlung des Gottes in den Goldregen wie folgt erklärt: „*Par ma foi, je jurerais que le poète a voulu dire que Jupiter se métamorphosa en financier; et pour le decorum de sa divinité, il a enveloppé cela d'une phrase poétique*". Möglicherweise gab diese Wendung Dancourt Veranlassung, in seiner „Métampsycose des Amours" (1717) Jupiter als Financier auftreten zu lassen.

Im III. Akte fällt die logisch durchaus unnotwendige Herbeiführung des Gelingens der Intrige in Gestalt der Vertreibung aller lästigen Freier auf. Octave und Cinthio werden nicht, wie Sc. 10 veranschaulicht, durch Waffen des Geistes, eine fein ausgedachte List besiegt, sondern sie weichen der rohen Gewalt; drohende Prügel der zufällig herbeikommenden Lakaien bewirken ihre Flucht. Dr. Balouards, des dritten Freiers, Verzicht auf Angélique wird überhaupt mit keinem Worte motiviert.

Neben diesem Mangel an logischer Entwicklung enthält Pal.' Lustspiel zwei Vorzüge, die es, wie jenen, mit der Commedia dell'arte teilt: die Vorzüge einer reichen Zahl flotter Situationen und einer Summe pikanter, mehr oder weniger geistreicher und anzüglicher Witze. Erstere sind, wie schon gesagt, nicht neu, aber meist so originell variiert, daß man sie gern wiedersieht. Wir verweisen nur auf einige der wirksamsten: von wundervollem Humor sind z. B. die ersten Scenen des II. Aktes gewürzt, in denen ein Diener nach dem anderen in den phantastischsten Verkleidungen vor Colombines Fenster erscheint und durch zarten Gesang gewandt improvisierter Lieder das Herz des Mädchens zu erweichen und so Stimmung für seinen Herrn zu machen sucht, bis jedesmal Arlequin dem Hokuspokus ein weniger sanftes Ende bereitet. Äußerst spaßhaft ist weiterhin Arlequins Gebaren in der Schlußscene dieses Aktes, indem jener, hier, in den an der Wand hängenden Kleidern Dr. Balouards versteckt, allerhand Unfug treibt, um den an Geisterspuk glaubenden Arzt und Pierrot aus dem Hause zu jagen. Übrigens findet sich in ihr auch wieder ein Hieb auf den ärztlichen Stand, wenn Pierrot dem Doktor das Stöhnen Arlequins mit den Worten erklärt: „*Ce sont les manes plaintives de quelques uns de ceux que vous avez envoyés en l'autre monde*" (II, 13). Viel Heiterkeit erregt endlich noch das amüsante Strafgericht, das in der 12. Sc. des III. Aktes über Mezzetin und Pasquariel abgehalten wird, wenngleich es sich hier, wie ja auch in den vorerwähnten Auftritten, nur um billige Situationskomik handelt.

Auch die Personen des Stückes sind keine originalen Schöpfungen. Die meisten von ihnen sind von der alten italienischen Komödie her bekannt. Gerade ihre typischen Lieblingsfiguren sind in „La Fille" vertreten. Sicher soll der übrigens fast nur italienisch sprechende Dr. Balouard den pedantischen Dottore vorstellen und im Prahlhans Octave der Renommist Capitano wiederaufleben, während Cinthio mit dem

habsüchtigen und eitlen Pantalone gleiche Eigenschaften teilt. Aber sie sind nicht von glücklicher Hand nachgeahmt worden; den Humor dieser Figuren, den noch Molière verschiedentlich in den von ihm gleichfalls entlehnten Gestalten so herrlich verjüngte, hat Pal. seinen Personen nicht zu verleihen gewußt. Gerade die ebengenannten „Helden“ sind ohne dramatisches Leben; marionettenartig werden sie, wenn die Reihe an sie kommt, auf die Bühne vorgeschoben, um ihre Worte herzusagen und ein paar einstudierte Gesten vorzuführen. So konzentriert sich das Interesse, da auch die Titelheldin sehr wenig Gelegenheit hat, ihre stolze Benennung zu rechtfertigen, ganz auf das frische, muntere Spiel Colombines und Arlequins, zweier ebenfalls von der Commedia dell'arte her rühmlichst bekannter Gestalten. Ihre Lazzi, reich an Abwechslung, helfen manche Lücke der Handlung ausfüllen und unterbrechen manche langatmige Rede, die in dem Stücke nicht selten sind; und ihre Tollheiten, im Verein mit denjenigen Mezzetins und Pasquariels, die auch wie echte Zanni anmuten, liefern den Stoff zu den possenhaftesten Scenen dieses Imbroglio, wie man „La Fille“ wohl nennen könnte.

Alles in allem genommen, stellt sich dieses letzte Lustspiel Pal.' als eine befriedigende Leistung dar. Es erfüllt seinen Zweck, die Zuschauer einige Stunden hindurch zu amüsieren, durchaus, denn an Momenten, die Heiterkeit auszulösen vermögen, fehlt es nicht. Und die Ausgelassenheit, die in dem Stücke allenthalben herrscht, sowie der gewandte, flotte, übrigens recht freie Dialog und die lebhafte, wenngleich unkünstlerisch durchgeführte Handlung täuschen auch, für den Augenblick wenigstens, über den gänzlichen Mangel an tieferem Gehalt und einer zielbewußten Tendenz hinweg. Mehr als ein heiteres, harmloses Unterhaltungsstück dürfte ja auch Pal. in „La Fille“ gar nicht haben schaffen wollen.

5. Ungedruckte Komödien.

Außer den eben besprochenen vier Werken will nun Pal. noch fünf Lustspiele verfaßt haben, die allerdings sämtlich nie gedruckt und mit Ausnahme von „Hercule et Omphale“, das am 16. Mai 1694 zum ersten Male über die Bretter ging, auch nie aufgeführt wurden. Wir müssen uns daher mit der Nennung ihrer Namen und der Wiedergabe einiger von Pal. selbst hinterlassenen Notizen[1]) begnügen. Nach diesen ist

„Hercule et Omphale“ eine fünfaktige Komödie in Versen gewesen. Wie freilich der antike Stoff von Pal. behandelt worden ist, oder ob sich vielleicht ein modernes Sujet unter jenem Titel verborgen hatte, wissen wir nicht. Pal. beschränkt sich darauf, über das Mißgeschick,

---

[1]) Sie finden sich im „Disc. sur le Grond.“, Ausg. von 1712, p. 192 ff.

das dieses Stück verfolgt hat, zu klagen.[1]) Danach ist am Tage der ersten Aufführung kurz vor Beginn der Vorstellung eine Schauspielerin erkrankt und ihre Rolle in aller Eile und ohne Wissen Pal.' von einer anderen übernommen worden, die sich so wenig zu ihr eignete, daß der Erfolg von vornherein beeinträchtigt wurde. Zudem wurde vor der vierten und letzten Vorstellung auch noch der Vater der kranken Schauspielerin, der in der Komödie eine wichtige Rolle vertrat, unpäßlich, sodaß der Ausgang nicht mehr zweifelhaft sein konnte. Stille Wehmut spricht aus den Worten, die Pal. seinem unglücklichen Werke gleichsam als Nachruf widmete: „*Enfin la maladie des acteurs fut la mort de la comédie qui, après avoir agonisé quelques jours, expira d'abattement et de langueur, laissant, pour toute succession, quelqu'estime et peu de profit*".

Auch von dem zweiten verschollenen Lustspiel, „Le Faucon", ist nicht eben viel überliefert worden. Weder die Anzahl der Akte, noch die Art der Abfassung ist bekannt. Pal. gibt nur an, daß er das Sujet der Erzählung Lafontaines entnahm, um für das „Th. Ital." eine „*pièce tout à fait folle*" anzufertigen, daß aber die schon vorbereitete Aufführung durch den Sturz der Italiener im Jahre 1695 vereitelt wurde. Er habe dann dieses Stück unter dem Titel „L'Amant Parfait" für das Th. Fr. umgearbeitet, wo es allerdings auch nicht aufgeführt worden sei. Über die Gründe der Nichtaufführung verlautet nichts. Auch von dritter Seite liegen keine Mitteilungen über „Le Faucon", ebenso wie über die noch zu erwähnenden Lustspiele, vor. Nur

betreffs der Komödie „Les Fourbes Heureux", deren Stoff, sowie scenische Einteilung und Abfassungsart gleichfalls unbekannt sind, übermittelt uns der Chevalier de Mouhy in seinem „Abrégé de l'Histoire du Th. Fr." die Kunde, daß ihre Aufführung noch in letzter Stunde auf Betreiben einer Magistratsperson verboten wurde. Pal. läßt sich allerdings anders vernehmen. Seiner Darstellung zufolge hätten die Schauspieler die Ansicht vertreten, daß in den „Fourbes heureux" jene Gattung von Geschäftsleuten, die man „Traitants" oder „Maltotiers" nannte, nicht genügend geschont worden wäre. Trotzdem man nun gerade jenen Leuten in anderen Stücken viel rücksichtsloser mitgespielt hatte, will Pal. doch zu stolz gewesen sein, den Schauspielern gegenüber auf diese Tatsache hinzuweisen und so sein Stück von dem Vorwurf zu reinigen. Er habe vielmehr das Lustspiel seinem Schicksal überlassen, sodaß es den Weg so vieler anderen gegangen und während seiner Reise nach Italien spurlos verschwunden sei. Ob diese nicht besonders glaubhaft klingende Behauptung der Wahrheit mehr entspricht als diejenige Mouhys, läßt sich natürlich nicht mehr feststellen.

[1]) Auch die Frères Parfaict, a. a. o. t. XIII, p. 345, enthalten sich näherer Angaben und berichten nur, daß „Hercule et Omphale" 4 mal aufgeführt wurde.

Dasselbe Dunkel schwebt endlich über den beiden letzten Komödien, die Pal. wiederum für das Th. Ital. geschrieben haben will. Ob „Les Veuves du Lansquenet“ und „Les Dervis“ Prosa- oder Verslustspiele waren, sagt uns der „Disc. sur le Grond.“ nicht. Ebenso bleibt unsere Wißbegierde nach der Art der Behandlung der beiden Stoffe unbefriedigt. Nur das eine verrät Pal., daß die „Veuves du Lansquenet“ eine Art Vaudeville waren, in dem er der Lächerlichkeit preisgeben wollte, „*ce qui se passe dans les fameuses guerres qui s'allument quelquefois entre les personnes qui donnent à jouer, dans leurs alliances et leurs traités de paix*“ (a. a. O. p. 193). „Les Dervis“ aber nennt er „*chef d'œuvre de mon innocence, pour ne pas dire de ma bêtise*“, um anschließend verschiedene Einzelheiten aus dessen Entstehungsgeschichte anzuführen, die wir, da sie einiges Licht auf Pal.' Dichternatur werfen, nicht vorenthalten wollen: „*On peut voir ce sujet dans les „Annales Galantes“ de Madame de Villedieu. Il me parut si plaisant que je le traitai, avec une franchise et une loyauté véritablement gauloises, et sans aucune réflexion. Dès qu'on m'en eut fait faire, je tombai d'accord que cette pièce ne devait pas être jouée, par les mêmes raisons qui en auraient fait sûrement le succès. J'avais bonnement embrassé ce sujet, sans y entendre la moindre finesse, et avec cette simplicité que j'ai reçue en naissant, qui n'a guères été diminuée par 50 ans de fréquentation, toujours avec ce qu'il y a de plus délié, et très souvent même avec ce qui a eu la réputation d'être malin. Simplicité, en un mot, si grande que j'avoue que Mr. le Grand Prieur a toujours eu raison quand il l'a appelée imbécillité. Ma fortune en pourrait servir de preuve démonstrative et je n'aurai garde d'oublier dans l'impression de mes poésies une Ballade dont le refrain est:*

Les gens d'esprit sont les dupes des sots.

Je dois soutenir cette proposition, pour mon honneur, n'osant me flatter de pouvoir être mis au rang des gens d'esprit que par cet endroit . . .“

Ob nun der Verlust dieser fünf ungedruckten Lustspiele einen schweren Schlag für die französische dramatische Dichtkunst bedeutet, ist natürlich heute nicht mehr zu entscheiden, doch dürfte die Wahrscheinlichkeit für eine bejahende Annahme keine große sein. Nehmen wir aber den Fall an, daß jene Werke, wenn auch nicht Schöpfungen ersten Ranges, so doch bühnenfähige, interessante Stücke waren, so bleibt deren Verschwinden ein Rätsel, denn nach Pal.' sonstigem Verhalten zu schließen, hätte er, der sehr gut zu beurteilen und anzupreisen verstand, seinen wirklich wertvollen Arbeiten auch zu Erfolg zu verhelfen gewußt und sie vor allem in die Sammlung seiner Werke aufgenommen. Vermutlich also bestimmte ihn eine bessere Einsicht, jene verunglückten Lustspielversuche den Augen der Nachwelt zu entziehen. Möglicherweise haben ihm auch zu viele, in diesen Lustspielen enthaltene persönliche Anspielungen deren Nichtveröffentlichung geboten; wenigstens

wird man zu der Vermutung durch die Tatsache geführt, daß Pal. jene Schwänke, die er in Anet für den Dauphin anfertigen mußte, aus gleichem Grunde nicht außerhalb des Kreises, für den sie bestimmt und verständlich waren, erscheinen ließ und selbst die glänzendsten Bedingungen für ihre Veröffentlichung ausschlug.[1])

D. Die Trauerspiele de Brueys'.

Die Untersuchung der drei Tragödien Br.': „Gabinie", „Lisimacus" und „Asba", ist mit in den Rahmen dieser Arbeit aufgenommen worden, da jene eine eingehende Würdigung verdienen und die Eigenart des Verfassers deutlicher erkennen lassen als die oben besprochenen, an Zahl überwiegenden Lustspiele. Br.' wahrhaft dichterisches Können dokumentiert sich vor allem in dem tiefen Ideengehalt jener drei Werke und der hervorragenden Kunst der Charakterisierung. Eine starke Persönlichkeit tritt uns aus den drei Dichtungen entgegen; vor allem „Gab." stellt sich als das Werk eines Mannes dar, dem die Ausübung seines Dichterberufes heiliger Ernst war. Wenn die Ausführung solcher ehrlicher Absicht nicht in jeder Beziehung gelungen erscheint, was namentlich für die nicht gleichmäßige Beherrschung des sprachlichen Ausdrucks in den Tragödien „Lis." und „Asba" gilt, so ist ein Grund hierfür nicht zuletzt in dem Umstande zu suchen, daß diese zwei Werke Schöpfungen eines Greises sind.

Die Ehre der Aufführung wurde nur der Tragödie „Gab." zuteil; am 14. III. 1699 gab man sie unter großem Erfolg. Br. ließ sich jedoch durch letzteren nicht blenden und, wie z. B. der Abbé Claude Boyer, zu übertriebenen Ansichten über seinen Ruhm verleiten. Er war bescheiden und vernünftig genug, jeden Versuch eines Vergleiches mit dem leuchtenden Vorbilde Racines von vornherein zurückzuweisen, wie seine Worte im Préf. zu „Gab." verraten: *„Je souhaiterais pour la satisfaction du public, qu'un si beau sujet eût été traité par celui de nos poëtes tragiques . . dont les écrits m'ont souvent fait tomber la plume de la main, lorsque je les lisais pour tâcher de les imiter"*.[2])

Von den meisten Literarhistorikern werden die Tragödien Br.' aus unerklärlichen Gründen ignoriert; nur die Frères Parfaict und La Harpe[3]) würdigen „Gab." einer übrigens mittelmäßigen Kritik.

1. Gabinie.

Br. nennt „Gab." eine *„Tragédie Chretienne"*, da er in ihr unter Benutzung des historischen Hintergrundes der Christenverfolgungen zur

[1]) cf. Kap. I, § 3: Jean Palaprat.

[2]) a. a. O. t. I. p. VII.

[3]) Fr. Parf., a. a. O. t. XIV. p. 118. La Harpe, a. a. O. p. 83

Zeit Diocletians ein Bild von dem hehren Wesen der christlichen Religion, die sich trotz aller Anfechtungen und ohne sichtbare, menschliche Hülfe so wunderbar in jenen schweren Tagen behauptet hat, aufrollen wollte. Gab., die Titelheldin, ist niemand anderes als die aus der Geschichte der Christenverfolgungen hinlänglich bekannte Märtyrerin Susanna, deren Namen Br. mit jenem vertauschte. „*parce qu'il . . n'avait pas assez de noblesse pour le théâtre*" (Préf., p. VI). Im übrigen hat er sich streng an die geschichtlich überlieferten Ereignisse gehalten, die er wie folgt in seinem Werke verwertete.

Galerius, mit dem sich eben Diocletian in die Herrschaft Roms geteilt hat, soll sich mit Camille, der Schwester der Kaiserin Serena, vermählen, liebt aber die Christin Gabinie, die Tochter des Gabinius. Die Kaiserin, die im Geheimen ebenso eifrige Beschützerin der Christen ist, wie ihr Gatte Diocletian nach deren Vernichtung trachtet, hat diese Neigung des Galerius entdeckt und hält es daher für ihre Pflicht, den Kaiser von seinem Plane, Galerius und Camille zu vermählen, abzubringen und dafür durch ihn den neuen Caesar mit Gabinie vereinen zu lassen. Diocletian erklärt sich auch einverstanden; Camille aber, die für Galerius heiße Liebe empfindet, verzweifelt bei dem Gedanken, von dem Geliebten verschmäht zu werden. Von wilder Eifersucht auf ihre Rivalin Gab., deren Geheimnis, Anhängerin der Christen zu sein, sie gerade in der kritischen Zeit erfahren hat, erfüllt, eilt sie zu Diocletian, um ihm ihre Entdeckung zu berichten. Natürlich erklärt dieser dem Galerius sofort, daß an seine Heirat mit Gab. nicht zu denken sei, bis sich letztere von der verhaßten Sekte abgewendet habe. Galerius, bisher von Gab.' neuem Glauben nichts wissend, versucht alles, was ihm seine Liebe eingibt, um jene umzustimmen, allein vergebens. Wohl gesteht ihm Gab., daß sie ihn aufrichtig liebe, aber sie bleibt standhaft und treu ihrem Glauben, dem sie Galerius' Hand und den Thron opfern will. Inzwischen hat Camille nicht geruht, an der Vernichtung ihrer Rivalin zu arbeiten. Sie hat den Senat und das Volk von Gab.' heimlichem Tun unterrichtet und gegen jene aufgehetzt, bis sie den Tod der Christin verlangen. Diocletian beauftragt Galerius mit der furchtbaren Aufgabe, Gab. zu verurteilen; wenn er das nicht vermöge, hätte er seinerseits auf die Herrschaft über Rom zu verzichten. Gleichzeitig aber sendet er die thebanische Legion gegen die Christen aus mit dem Befehl, alle hinzumorden. Camille wiederum kommt ihm zuvor und läßt von gedungenen Mördern Gab. umbringen. Während sie sich an dem gräßlichen Anblick weiden will, wird sie jedoch, von Gab.' himmlischer Ergebung und Seelengröße überwältigt, durch jenen plötzlich umgestimmt und selbst die begeistertste Anhängerin der neuen Kirche, die solche Gesinnung in ihren Mitgliedern zu erwecken vermag. Ebenso ergeht es der Legion, welche die Christen vernichten sollte; angesichts der Mannhaftigkeit und ganz einzigen Hingebung, mit der jene den Tod erwarten, versagt den Soldaten und ihren Führern alle Kraft, den entsetzlichen Befehl auszuführen: auch sie werden ausnahmslos der christlichen Lehre gewonnen. Serena und Camille, von den Wachen des Kaisers beim Verlassen der Christenversammlung festgenommen, überbringen selbst Diocletian die Kunde von dem wunderbaren Ereignis und erklären ihm, sich seiner Rache ausliefernd, daß sie seine Götter abschwören. Der Kaiser, nunmehr von all den Seinen verlassen, sieht, daß ihm in dem Christentum

ein Gegner entstanden ist, dem er nicht gewachsen ist; er gibt dessen Verfolgung auf, tritt die Herrschaft an Galerius ab und zieht sich in seine Heimat Salone zurück.

Br. hat diesen dankbaren Stoff nicht als erster in einem Trauerspiel behandelt. Er sagt in seinem Préf. (p. V) selbst, daß er die Fabel des Stückes der lateinischen Tragödie „Susanna" des Jesuiten Adrian Jourdain (Paris, Maître Cramvoisy, 1654) entlehnt habe. Wie weit allerdings seine Abhängigkeit von dieser Vorlage reicht, haben wir, da uns das Jourdainsche Werk nicht zugänglich war, nicht verfolgen können; doch bieten die Angaben Br.' einige Hinweise auf das Verhältnis der „Gab." zu dem lateinischen Original. Wir lassen Br. selbst sprechen: „*Je l'ai traité autrement, que même mon dessein est différent de celui de cet auteur; car il ne s'attache qu'au martyre de Susanne, et je me suis principalement proposé de représenter dans ma tragédie la Religion Chrétienne. Ainsi quoique j'aie imité les endroits qui m'ont paru les plus beaux dans cette pièce, en leur donnant un autre tour, j'en ai retranché plusieurs personnages, et beaucoup de choses qui ne me paraissaient pas convenables à nos spectacles, et j'en ai ajouté d'autres qui convenaient à mon dessein, et qui m'ont fourni de nouvelles situations et une catastrophe différente*". Diese Worte können natürlich den eingehenden Vergleich beider Werke nicht ersetzen; doch dürfte Br. mit der Betonung der von der Vorlage abweichenden Tendenz seines Werkes den wesentlichsten Unterschied beider Tragödien berührt haben. In „Gab." steht tatsächlich nicht das Märtyrertum Gab.', sondern die christliche Religion im Vordergrund. Den Sieg der guten Sache an dem Beispiel der wunderbaren Selbstbehauptung der jungen christlichen Lehre zu zeigen, deren sittliche Größe dem schwachen Häuflein ihrer Vertreter solche Entschlossenheit und Kraft verlieh, daß es einer Riesenmacht selbst Trotz bieten konnte, mag längst schon das Herzensbedürfnis des Theologen Br. gewesen sein. Was dem frommen und streng überzeugten Gottesgelehrten zur inneren Erkenntnis geworden war, wurde hier von dem Dramatiker zum Ausdruck gebracht in Worten, die oft, dank der Aufrichtigkeit der Gesinnung, der sie entsprangen, zu Herzen gehend, hinreißend schön und beredt geworden sind. Und der Titelheldin fiel die Aufgabe zu, die Interpretin des Glaubensbekenntnisses des Dichters, zugleich aber auch die Verkünderin der segensreichen Wahrheit von der lebendigen Kraft, die der Lehre des Heils innewohnt, zu sein. Jedoch die Lösung dieser Aufgabe vorzuführen, war für Br. nicht der Hauptzweck seines Dramas. Ihn sah er vielmehr darin, ein Bild von der Betätigung jener Kraft in dem bedeutungsvollen Kampfe der beiden ungleichen Gegner zu bieten. Und da in seinem Werke wirklich kraftvolle Charaktere berufen sind, einander feindlich gegenüberzutreten: hier Serena, Galerius, Gabinie, dort Diocletian, Camille

und Maxime, so schuf er ein mächtiges, erschütterndes und überzeugendes Gemälde.

Den Stoff hat Br. klar und übersichtlich angeordnet. Zunächst wird in der vorzüglichen Exposition des I. Aktes ein umfassendes und fesselndes Bild von dem Leben und Treiben im Palaste Diocletians und von den Charakteren der Hauptpersonen entworfen; er enthält auch bereits die Motive, die zu dem Konflikt führen müssen: die neue Neigung des Galerius zu Gab. und die aus ihr resultierende Eifersucht der verschmähten Camille. Zwar wird noch im II. Aufzuge durch verschiedene retardierende Momente, so die Erörterung der Sachlage durch Diocletian und die Darstellung der furchtbaren Seelenkämpfe der zwischen Liebe und Pflicht schwankenden Gab., das Hereinbrechen des Unheils aufgehalten, aber die Stimmung wird stetig schwüler, und jedes neue Auftreten der rachedurstigen Camille läßt deren Absicht unzweideutiger erkennen. Nur der Mangel eines unfehlbar wirkenden Mittels, die verhaßte Rivalin zu vernichten, verhindert jene noch an der Ausführung ihres Racheplans. Da bringt der III. Akt das erwartete beschleunigende Moment: Camille erfährt, daß Gab. in geheimen Beziehungen zu den Christen steht, und sofort hebt sie ihr Vernichtungswerk an, indem sie dem römischen Senate und Volke die erhaltene Botschaft mitteilt und die Bestrafung der Schuldigen, die das Herz des Galerius durch christlichen Zauber betört habe, fordert. Nachdem ihr auch noch durch Maxime die Gewißheit gebracht worden ist, daß Gab. selbst Christin ist, braucht sie ein Mißlingen ihres schnöden Planes nicht mehr zu befürchten. Gleichzeitig hat Gab. dem nichtsahnenden Galerius ihr Geheimnis, daß sie den Christengott verehre, enthüllt. Damit hat die Handlung ihren ersten Gipfelpunkt erreicht. Eine Wendung zum Guten ist, da Gab. trotz aller Beschwörungen des Galerius, sich von der neuen Lehre abzuwenden, ihren Glauben nicht aufgeben will, nunmehr ausgeschlossen. Der IV. Akt erhält das Interesse in steigender Spannung. Die hochwichtige Scene, in der Camille dem Kaiser Gab.' „Schuld" verkündet, eröffnet ihn. Die von Diocletian zu treffenden Maßregeln können nun nicht mehr zweifelhaft sein. Immerhin fügte der Dichter hier noch eine aufhaltende Handlung ein: der Gedanke an das furchtbare Geschick, das Gab., die sich bisher seines besonderen Wohlwollens erfreuen konnte, bevorsteht, gewinnt dem Tyrannen noch einmal einige Milde ab. Er willfährt den Bitten des Galerius, Gab.' Bestrafung aufzuschieben, um dem Mädchen Gelegenheit zur Umkehr zu geben. Nachdem aber auch seine eigenen Mahnungen und Vorstellungen nichts gefruchtet haben und er durch Maximes Botschaft, daß das Volk laut Gab.' Bestrafung fordere, noch mehr erregt worden ist, verläßt ihn die Geduld, und er übergibt Galerius selbst die Geliebte zur Verurteilung. Dieser, von den schrecklichsten Seelenqualen gefoltert, will indessen

lieber Leben und Thron opfern, als Gab. umkommen lassen. Er verweigert die Ausführung des kaiserlichen Befehls, sodaß der Imperator selbst Gab. den Schergen überliefert. Und wieder war Br. auf ein spannendes Hemmungsmittel bedacht: trotzdem die Nachricht, daß die Christen am Fuße des Aventin große Feste feiern, Diocletian zu energischem Handeln treibt, gewährt er doch noch Galerius' Bitte, die Hinrichtung Gab.' und ihres Vaters bis auf den Abend zu verschieben. — Im V. Akte endlich entwickelt sich die Katastrophe mit größter Schnelligkeit. Diocletion, von innerer Unruhe, der Strafe aller Tyrannen, geplagt wegen des aufgeregten Wesens des Galerius, läßt das Gerücht aussprengen, Gab. habe ihren Glauben abgeschworen, um dadurch Galerius beruhigen und von Gewalttaten abhalten, dafür aber seine blutige Tat umso leichter ausführen zu können. Ohne Einhaltung der gewährten Frist erteilt er Maxime den Auftrag, Gab. heimlich zu ermorden. Doch dieser kommt zu spät: Camille hat bereits die Rivalin aus dem Wege geräumt. Damit ist die Katastrophe eingetreten, die natürlich erzählt wird. Camilles theatralischer Bericht, der die Ereignisse bis in die Einzelheiten vor Augen führt, also auch ihre eigene, durch den Anblick des Todes der edlen Dulderin hervorgerufene Bekehrung umfaßt, bildet so in der Schlußscene, in der Diocletian noch seinen Entschluß, Rom zu verlassen, verkündet, einen der Hauptteile des Dramas.

Daß Br. als unmittelbarer Schüler der Klassiker die drei Einheiten wahrte, bedarf keiner näheren Hinweise. Besondere Sorgfalt verwandte er auf die Einheit der Handlung. Gab. steht konsequent im Mittelpunkt des Problems; Camille tritt zwar in den ersten zwei Akten stark hervor und scheint in ihnen den geistigen Mittelpunkt zu bilden, aber auch dieser Charakter wurde vom Dichter in unmittelbare Beziehung zum Problem gestellt. Nicht Camille, sondern Gab. erhält handelnd die Handlung des Stückes in steter Bewegung.

In der Zeichnung dieses Hauptcharakters hat Br. sein hervorragendes Talent für Vertiefung in die Menschennatur bekundet. Eine Summe ansprechender, weil wahrer Züge setzen sich zu dem treuen Gesamtbild einer unerschütterlich von der Richtigkeit ihrer Überzeugung durchdrungenen Märtyrerin zusammen. Gab. ist indessen nicht eine jener fanatischen, aller Überlegung baren Naturen, die die natürlichsten Gefühle gewaltsam unterdrücken und einem mehr oder weniger erreichbaren Ideal blindlings nachstreben, sondern ein fühlendes, seine weibliche Natur nicht einen Augenblick verleugnendes Geschöpf. Sie liebt, und gerade die furchtbaren Zweifel und Schwankungen, denen sie Br. in ihren Gesinnungen unterworfen werden läßt, legen das beredteste Zeugnis von der Stärke ihrer Leidenschaft ab, wenn sie diese auch in würdevoller Weise zu verbergen sucht. Andererseits, und dieser Zug

verrät in ihr die stolze Römerin, ist sie mutig und stark genug, dem Geliebten rückhaltlos ihre zweite, größere Liebe, ihre Liebe zu dem Christenglauben zu enthüllen, trotzdem sie wohl weiß, daß sie damit ihrem irdischen Glücke das Urteil sprechen wird. Ihre Worte: „*Un autre amour m'enflamme et triomphe du sien*“ (I, 6) zeigen, daß sie sich zur wahren Selbsterkenntnis durchgerungen und die Richtschnur für ihr weiteres Verhalten gefunden hat, und als energischer Charakter weicht sie auch nicht mehr von ihr ab. Allen Lockungen und Vorstellungen, selbst den eindringlichen Bitten der Kaiserin Serena gegenüber, durch ihre Thronbesteigung der Sache der Christen zu nützen, bleibt sie fest, da sie nicht gegen die Gesetze der Christen, die die Heirat mit einem Ungläubigen verbieten, verstoßen will. Ihre strenge Wahrheitsliebe drängt sie schließlich selbst zu dem heroischen Entschlusse, dem Volke und dem Senat alles zu gestehen:

> *Que craignons-nous? parlons, confessons qui nous sommes.*
> *Quand on sert le vrai Dieu, doit-on craindre les hommes?*
> *Le mensonge se doit couvrir d'obscurité;*
> *Mais on doit faire au jour briller la vérité!* (III, 1).

Es ist selbstverständlich, daß Gab. von gleicher Gesinnung bis zu ihrem Tode beseelt ist. Dieser selbst bot die einzige Möglichkeit einer dramatisch korrekten Lösung des ethischen Konflikts, den Gab.' verschiedene Neigungen zeitigen mußten.

Um Gab. gruppieren sich die übrigen Personen, natürlich streng in zwei Parteien geschieden. Die Macht besitzt zunächst die stärkere, böse Partei, sodaß die Unschuld leiden muß, aber eben nur in der einen Person Gab.' Durch den Tod der Heldin wird jene innere Kraft, die den Christen durch ihren Glauben zuteil geworden ist, zu so mächtiger Entfaltung gebracht, daß schließlich ihre Partei dem äußerlich stärkeren Gegner den Sieg abgewinnt.

Wir müssen uns leider auf die Besprechung der drei wichtigsten Charaktere: Camille, Diocletian und Galerius, beschränken. In Camille erscheinen alle jene herrlichen Eigenschaften der edlen und mutigen Gab. in ihrer Kehrseite verkörpert, denn sie ist niedrig von Gesinnung, heimtückisch und, wie alle Bösen, feig. Doch haben erst die Verhältnisse Camille zu der gemacht, als welche sie uns der Dichter vor Augen führt. Die furchtbarste aller Leidenschaften, die Eifersucht, hat ihre Seele vergiftet und in ihr die verbrecherischen Gedanken aufkommen lassen, deren Ausführung dann den Gang der Ereignisse so wesentlich beeinflußt. Br. hat es für unerläßlich gehalten, den jähen Gesinnungswandel Camilles in seiner Tragödie darzustellen, um auf ihren ursprünglich unverdorbenen Charakter hinweisen und die sonst völlig unerklärliche Wesensänderung Camilles beim Anblick von Gab.' Tod motivieren zu können. So hören wir sie erst (I, 4), von den

Qualen der Eifersucht, die der Dichter mit immer glühenderen Farben schildert, zur Raserei gebracht, die entsetzlichsten Rachepläne schmieden, und dann (III) können wir beobachten, wie sie den rastlosesten Eifer in der Verwirklichung ihrer gehässigen Absichten entwickelt. Zu der Tiefe ihrer Leidenschaft aber gesellt sich eine fast unheimliche Klarheit und Schärfe der Gedanken, sodaß Camille, keinen Augenblick die Fassung verlierend, ihre Pläne konsequent und zielbewußt verfolgen kann. Die Vorstellung, daß man eine Römerin nicht ungestraft beleidigen darf, hat in ihr feste Wurzel gefaßt, und der eine Gedanke drängt alles andere in den Hintergrund, bis eben der Vergeltung Genüge getan worden ist.

Auch Diocletian ist eine mächtige, scharf ausgeprägte Persönlichkeit. Herrschsüchtig, unbeugsam, grausam gegen alle, die wider seinen Willen handeln, und von maßloser Wut und Haß gegen die „*secte impie*" erfüllt, tritt uns der Imperator entgegen. Zwar fühlt er, und diesen Zug hat Br. psychologisch meisterhaft berechnet, daß sein Abscheu gegen die Christen, die ja seine besten und treusten Untertanen sind, ungerechtfertigt ist; aber er darf den Eid, den er dem Volke geschworen, nicht brechen. Und gerade, als ob er seine vorübergehenden Zweifel an der Berechtigung seines Tuns dadurch ersticken könnte, sucht er nun mit verdoppelter Strenge seine Aufgabe durchzuführen. Indes verläßt ihn die Befürchtung nicht, daß ihm hierzu die Kräfte ermangeln werden, wie einige seiner ersten Worte verraten:

> *Leur puissance s'accroît, s'établit par la mienne,*
> *Et par mes propes mains Rome se fait Chrétienne.*
> *Mais j'en ai fait serment, et je le garderai;*
> *Je quitterai l'Empire, ou je les détruirai.* (II, 2).

Was ihm hier nur in seiner blinden Wut als Drohung entschlüpft, bald genug muß er es ausführen. Von allen verlassen, bricht der starke Mann in sich zusammen, und unfähig, Rom und die Götter länger gegen den unausrottbaren Feind zu schützen, legt er das Scepter in jüngere, kräftigere Hände. Br. hat sich mit diesem Ausgang an die geschichtliche Überlieferung gehalten; die Herbeiführung des letzten großen Entschlusses Diocletians aber ist seine Erfindung. Sicher bestimmten den historischen Kaiser mehr Gründe zur freiwilligen Verbannung, als sie ihm der französische Dramatiker, der die plötzliche Mutlosigkeit Diocletians nicht genügend motiviert, zuschreibt.

Galerius ist ebenfalls eine historische Gestalt: die Geschichte weiß von seiner Mitregentschaft und seiner Liebe zur Tochter des Gabinius zu berichten. Br. erzählt noch mehr: Galerius sei in Anerkennung seiner großen militärischen Erfolge von Diocletian zum Herrn über Rom ernannt worden. Begründet wird allerdings diese Auszeichnung des Galerius nicht, denn wir lernen ihn nicht als Feldherrn und Held,

sondern nur als Liebhaber kennen. Als solcher aber hat er wenig Heldenhaftes an sich. Br.' Galerius ist eher ein sentimentaler moderner Franzose, den eine unglückliche Liebe völlig beherrscht, ihm alle Freiheit des Denkens raubend. Auch der scheinbar großherzige Entschluß, auf die Regierung zu verzichten, um mit Gab. vereint werden zu können, den er übrigens doch nicht auszuführen vermag, ist eben wegen des Mangels an Selbstüberwindung, der ihn ja erst hervorbringt, nicht heldenhaft, sondern ein feiger Ausweg. Br. dürfte mit diesem unselbstständigen, schwankenden und verweichlichten Charakter eine vom historischen Tatbestand recht abweichende Auffassung vertreten haben.

Die Sprache des Werkes ist nicht immer frei von rhetorischer Haltung. So verfällt Br., um einen Fall herauszugreifen, in Phrasen, wenn er Camille sich über das Wesen des Christentums wie folgt äußern läßt:

Des temps et des saisons ils renversent les loix;
La Nature tremblante obéit à leur voix;
Tout leur cède: la Mort qui n'écoute personne,
Relâche de ses droits, quand un Chrétien l'ordonne. (II, 6).

Auch schildert er die Raserei der Eifersucht wiederholt in wildrollenden Tiraden, so in verschiedenen Scenen des I. Aktes. Dagegen schmiegen sich Gab.' Worte ihren Gedanken eng an: in der 4. Sc. des II. Aktes z. B., die Gab. in ihren Zweifeln, ob sie der Stimme der Liebe oder dem Gebot der Pflicht folgen soll, zeigt, hat Br. die feinsten Regungen des Gemüts wiederzugeben gewußt. Herrliche, tiefempfundene Sprache zeichnet auch die 2. Sc. des II. Aktes aus, in der Diocletian seiner Gesinnung gegen die verhaßte Religion, deren wunderbares Wirken bei aller Verachtung und Feindschaft, die er ihr entgegenbringt, doch nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben ist, Ausdruck verleiht. Wenn der Imperator da sagt:

. . . . *Une invisible main*
Semble les soutenir contre tout ordre humain.
Je ne vois point leurs bras s'armer pour leur défense:
Fidèles à l'Etat, soumis à ma puissance,
Pour l'honneur de leur Secte ils aiment à souffrir,
Et même, pour l'accroître, ils cherchent à mourir,

so glaubt man aus seinen Worten unfreiwillige Bewunderung heraushören zu können. Noch unverhohlener gibt ja Diocletian dieser, zugleich aber einem dringenden Gefühl der Ohnmacht gegenüber der Größe des Christentums Ausdruck, wenn er sich in der 2. Sc. des IV. Aktes, wo ein ergreifendes Seelengemälde des beleidigten Imperators aufgerollt wird, an den Feind mit den Worten wendet:

O Ciel! quel Démon aujourd'hui,
O Secte des Chrétiens! te prête son appui?

C'est ainsi que toujours, et de la même sorte,
Tu tournes contre moi les coups que je te porte,
Que tout ce que je fais pour triompher de toi,
Tu le sais employer, pour triompher de moi.

Br. konnte seine eigene Überzeugung von dem einzigen Wirken der christlichen Lehre nicht eindringlicher predigen, als daß er sie durch den Mund eines ihrer ärgsten Gegner selbst verkünden ließ.

Was an letzter Stelle über die Versifikation der „Gab." zu sagen ist, gilt auch für die beiden anderen Trauerspiele „Lis." und „Asba". Letztere enthalten zwar nicht eine gleich große Zahl fließender Verse wie „Gab.", aber die Mängel, die den mißlungenen Versen jenes ersten Trauerspiels anhaften, weisen sie ebenfalls auf. Wir müssen uns auch hier auf die Hervorhebung der wesentlichsten Punkte beschränken. Besonders häufig findet sich Nichtachtung der Zäsur oder des Versendes. Vielfach ergaben sich auch dem Dichter bei dem Bestreben, einen Halbvers gut auszufüllen, schwerfällige Wortbildungen, oder er suchte durch überflüssige Wiederholungen und die Einschiebung aller möglichen adverbialen Bestimmungen, Anreden, Ausrufe etc. jenes Ziel zu erreichen. Nicht immer gelang es endlich Br., die Anhäufung gleicher Anlaute und die Wiederkehr gleicher Konsonantengruppen innerhalb eines Verses zu vermeiden.

Die ebengenannten Verstöße machen sich indessen nicht in so auffälliger Weise bemerkbar, als daß man Br. jegliche Beherrschung des Alexandriners absprechen müßte. Weit stärker empfindet man, daß der Dichter bei dem Bemühen, die metrischen Gesetze so streng wie möglich zu beachten, seinen Versen Eleganz zu verleihen, die Kraft des Ausdrucks vernachlässigte. Die meisten seiner Verse sind geschmeidig, wenn sie auch nicht die Harmonie und Weichheit, die den herrlichen Wohllaut derjenigen Racines z. B. bewirken, besitzen; aber sie sind indifferent, ohne rechte Poesie. Namentlich in den Schilderungen der verschiedenen sich nicht auf der Bühne abspielenden Episoden weisen Br.' Verse einen stark prosaischen Anstrich auf. Aber diese Prosa ist oft so glänzend, daß auch sie nur die Bewunderung für den Dichter, der im Alter von 80 Jahren noch solche Werke zu schaffen vermochte, erhöhen kann.

2. Lisimacus.

Zum Gegenstand seiner zweiten Tragödie machte Br. wiederum die Schicksale einer historischen Persönlichkeit. Lisimachus ist bekanntlich einer der Feldherren, die Alexander den Großen auf seinem indischen Eroberungszuge begleiteten. Nach Br.' eigener Angabe (Préf., t. I. p. 133) lieferte ihm Justinus, bez. Pompejus Trogus[1]) das erforderliche geschichtliche Material.

[1]) Historiae Philippicae, Libr. XV.

Zur dramatischen Behandlung suchte sich nun Br. jene Episode aus, die sich an den Namen des Felsen Aorne am Indus knüpft. In diesem stellt sich nämlich Alex. bei dem Versuch, in Indien einzudringen, ein kaum überwindliches Hindernis entgegen, das ihn zu einem 13 tägigen Aufenthalt zwingt. In der unfreiwilligen Muße verfolgt er den Gedanken, den ihm sein Vertrauter, Cléon, eingegeben hat, sich als Sohn Jupiters ansehen und dementsprechend verehren zu lassen. Dadurch stellt er sich in schroffen Gegensatz zu Lis., der in dieser Art der Erweisung von Ehren, die keinem Irdischen zukommen, eine Beleidigung der Götter erblickt und sich weigert, Alex. anders, als man einen König ehrt, zu huldigen. Durch dieses Sträuben zieht natürlich Lis. die Ungnade des keinen Widerstand gewohnten Herrschers auf sich; dieser sieht indessen in Anerkennung der großen Verdienste seines Feldherrn von dessen sofortiger Bestrafung ab und sucht vielmehr durch Milde ein Nachgeben des Lis. zu erreichen. Aber alle Bemühungen sind vergeblich: Lis. beharrt auf seiner Weigerung. Inzwischen hat Cléon keinen Augenblick versäumt, Alex.' Verstimmung gegen Lis. auszunutzen und den ihm verhaßten Feldherrn bei seinem Herrn zu verdächtigen, indem er ihm die Schuld an der im Heere entstandenen Unzufriedenheit zuschiebt. Alex.' Geduld ist nunmehr erschöpft. Er folgt Cléons Ratschlag, von den unzufriedenen Soldaten unter Lis.' Führung den furchtbaren Sturm auf den von den Indern besetzten Felsen Aorne unternehmen zu lassen. Lis., die Absicht Cléons, seinen Gegner auf diese Weise aus dem Wege zu räumen, wohl durchschauend, stößt jenen bei der Überbringung des Befehls nieder. In dem nun erfolgenden Kampfe mit den Indern erringt Lis. einen so glänzenden Sieg, daß ihm Alex. nicht nur die Ermordung Cléons verzeiht, sondern ihn auch mit Auszeichnungen aller Art überhäuft. Indessen Alex.' erneut gestelltes Verlangen, Lis. solle ihm jetzt endlich göttliche Ehre erweisen, läßt den Frieden zwischen beiden Männern nicht aufkommen, denn der Feldherr bringt es nicht über sich, jenes zu erfüllen. Da kennt der König keine Rücksicht mehr. Nachdem ihm auch noch berichtet worden ist, daß dem Greis Callisthenes, der wegen gleicher Nichtachtung des königlichen Wunsches eine erniedrigende Strafe erdulden muß, von einem Unbekannten Gift gesandt worden ist, und Lis. sich als Täter bekannt hat, zögert Alex. nicht länger, diesen zu bestrafen. Lis. wird der Wut eines Löwen ausgesetzt, da es den Bitten Arsinoës, der Geliebten des Lis. und Schwester Ptolomées, eines zweiten Feldherrn Alex.', nicht gelungen ist, den König umzustimmen. Jedoch der sicher erwartete Erfolg bleibt aus, denn Lis. vermag dank seiner Unerschrockenheit als Sieger aus dem Kampfe mit dem Löwen hervorzugehen (!). Alex., von dem Wunder unterrichtet, erblickt in ihm eine Botschaft der Götter und verzichtet auf die Ehren, die ihnen allein gebühren. Einer dauernden Versöhnung des Königs und seines Feldherrn steht natürlich nun nichts mehr im Wege, zumal auch Alex. als Mitbewerber um Arsinoës Gunst zurücktritt.

Schon aus dieser Inhaltsangabe geht hervor, daß das Sujet viele dramatische Momente enthält. Die Beständigkeit des Lis., das hartnäckige Bestehen Alex.' auf seiner Forderung und seine erst durch Wunder bewirkte Gesinnungsänderung, die Verräterei und eifersüchtige Wut Cléons, die Freundschaft Ptolomées zu Lis., die Liebe Arsinoës und ihre tiefe Bekümmernis um das Los des Geliebten, alles das sind

Motive, die Leidenschaften entfesseln und dem Stücke dramatisches Leben gewährleisten mußten. Und doch fehlt es an diesem völlig. Wir erblicken die Ursache dieses auffälligen Umstandes darin, daß Br. den Streit zwischen Alex. und Lis. in nahezu aufdringlicher Weise in den Vordergrund stellt. In den zwei ersten Akten ist von Handlung überhaupt nicht die Rede, denn hier bringen beide Gegner nur immer wieder die Gründe ihrer Ansicht in meist recht umfangreichen Ausführungen vor. Ermüdend wirken auch Alex.' unablässige Drohungen, Lis.' Hartnäckigkeit ahnden zu wollen; ein zwingender Grund, von deren Verwirklichung so lange abzusehen, ist nicht ersichtlich. Die wenigen Ereignisse, deren Darstellung vielleicht eine lebhafte Handlung ermöglicht hätte, geben beide Akte nur in Berichten.

Erst durch Cléons Eingreifen wird endlich die Handlung im III. Akte, der überhaupt der wirksamste des Stückes ist, in Gang gebracht. Sie erreicht sogar etwas unvermittelt in der 7. Sc. ihren ersten Höhepunkt; denn kaum hat Cléon dem immer noch unerschütterlich an seiner Ansicht haftenden Lis. Alex.' Befehl, den Felsen Aorne zu stürmen, überbracht, so sehen wir auch schon den Vertrauten des Königs von der Hand des erzürnten Feldherrn fallen. Diese Tat muß natürlich die Spannung zwischen Alex. und Lis. erhöhen: eine andere, als unglückliche Lösung des Konfliktes erscheint unmöglich. Noch weiß aber Br. durch verschiedene retardierende Momente, an denen die Hauptpersonen teilhaben, jene im IV. Akte hinzuhalten. Alex. wird durch die Botschaft von dem Siege des Lis. an die hervorragenden Eigenschaften dieses Feldherrn erinnert und erfährt in seinem Innern eine Umwandlung zu dessen Gunsten. Er verzeiht Lis. den Mord Cléons und zeichnet ihn in großartiger Weise aus, verlangt aber dafür die Nachgiebigkeit seines Feldherrn. Dieser, nunmehr vor die Alternative: dankbar und wankelmütig, oder undankbar und charakterfest sein, gestellt, bedarf natürlich zur Entscheidung reichlicher Überlegung, sodaß sich in den ersten 5 Scenen dieses Aktes, die der Erörterung jener Fragen dienen, kein wesentlicher Fortschritt der Handlung ergibt. Erst Sc. 6 bringt ein beschleunigendes Moment, das jene rasch zu ihrem zweiten Gipfelpunkt steigert. Ein Bote unterrichtet Alex. von dem Tode des Callisthenes, und Lis. entdeckt sich als denjenigen, der dem Greise durch Zusendung von Gift ermöglicht hat, sich selbst den Tod zu geben. Wir stehen jetzt unmittelbar vor der Katastrophe, denn Alex. kann das Vorgehen seines Feldherrn, der immer wieder gegen seine Verordnungen handelt, nicht länger ungesühnt lassen: er gibt den Befehl zur Hinrichtung des Lis.

Trotzdem der vorgeschrittene Grad der Verwicklung einen energischen Abschluß der Handlung wohl ermöglicht hätte, ist letztere auch im V. Akte schleppend. Es wird in ihm viel, sehr viel gesprochen und

— geweint. Die Klagen Ptolomées und Arsinoës über das entsetzliche Schicksal des Freundes und Geliebten nehmen schier kein Ende. An packenden Situationen enthält der Schlußakt nur zwei: in Sc. 3 (Lis. erscheint, um von Arsinoë Abschied zu nehmen) und Sc. 5 (ein Wächter überbringt die Kunde von der wunderbaren Errettung des Lis., die wiederum den bekannten Verzicht Alex.' veranlaßt). Eine rührende Versöhnungsscene (6) beschließt das Drama.

Dieser Ausgang des Konfliktes ist natürlich undramatisch. Stellte sich einmal Lis. in bewußten Gegensatz zu seinem königlichen Herrn, und lud er durch beharrliche Gehorsamsverweigerung, mochte sie auch an und für sich berechtigt sein, dessen tiefste Ungnade auf sich, dann mußte er auch die Konsequenzen voll erleiden. Und Br., der ja selbst im Préf. darauf hinweist, daß sich der Dichter Änderungen des geschichtlichen Sachverhalts erlauben darf, konnte einen wirklich tragischen Verlauf leicht herbeiführen: er brauchte nur Lis. im Kampfe mit dem Löwen unterliegen zu lassen. Dann blieb die ergreifende Tragik im Geschick des Lis. gewahrt, die durch seine höchst merkwürdige Errettung vom Tode stark abgeblaßt wird. Der Grund, warum sich Br. für den glücklichen Ausgang entschied, ist unschwer zu erkennen. Der Dichter mußte Alex., dem gegenüber sich Lis. als an Seelengröße überlegen gezeigt hatte, Gelegenheit geben, sich gewissermaßen zu rehabilitieren; und die schöne Verzeihungsscene mit all ihrer Großmut seitens Alex.' erschien für diesen Zweck am geeignetsten. Übrigens folgte Br. mit jener Überhebung des Lis. über Alex. dem Beispiele Racines, der in „Alex. le Grand" den Charakter des Titelhelden hinter demjenigen des Porus zurücktreten ließ. Derselbe Vorwurf, den St. Évremond seiner Zeit Rac.' Auffassung von Alex. machte, könnte also auch unseren Dichter treffen: *„Il paraît que l'auteur a voulu donner une plus grande idée de Porus que d'Alex., en quoi il était impossible de réussir".*[1] Und ebenso wie Rac. in seinem Préf. zu „Alex.", hat auch Br. für sein Vorgehen nach Entschuldigungsgründen gesucht, wenn er u. a. sagt: *„C'est une erreur de s'imaginer que sur le théâtre on ne puisse donner à d'autres héros des vertus qu' Alex. n'avait pas, et leur ôter aussi les vices qu'il avait, en lui laissant toujours son premier rang pour la valeur, et un caractère qui réponde à l'idée qu'on a de lui",*[2] mit welchen Worten er auf Evremonds Äusserung: *„Si nous voulons donner avantage sur lui* (Alex.) *à d'autres héros, ôtons-leur les vices qu'il avait, et donnons-leur les vertus qu'il n'avait pas"*[3] anspielt.

Jene Rechtfertigungsversuche können indessen die Tatsache nicht ändern, daß es ein gewagtes Spiel war, einen Helden wie Alex. von

[1]) Oeuvres mêlées de M. de Saint-Évremond (1706), t. II. p. 322.

[2]) Préf., t. I. p. 135.

[3]) a. a. O. t. II. p. 346.

einem Manne, dessen Name heute nur wenigen bekannt sein dürfte, an Großzügigkeit der Gesinnung übertroffen werden zu lassen. Br. hat allerdings mehr als Rac. versucht, den Unterschied der beiden Charaktere herabzumildern; zunächst eben durch peinliche Hervorhebung der Tugenden, die auch sein Alex. besitzt: der Tapferkeit, Großmut und Gerechtigkeitsliebe. Wiederholt lassen stolze, gebieterische Worte den König als Mann der energischen Tat erkennen; so, wenn wir ihn vom Felsen Aorne sprechen hören:

Je sais que l'on ne peut le forcer sans miracle;
Que les Dieux en courroux m'opposent cet obstacle;
Mais je leur en sais gré, je n'en ai point d'effroi;
Ils m'offrent des périls qui sont dignes de moi. (III, 2).

Ebenso findet Alex. ja reichlich Gelegenheit, sich als großmütiger und gerechter Fürst zu betätigen.

Sicherlich dient auch jener Absicht Br.' Bemühen, Alex.' Schwächen zu entschuldigen. Der Herrscher wird immer wieder vom Dichter als Opfer böser Eingebungen hingestellt. Zunächst ist es Cléon, der das Gemüt seines Herrn vergiftet, indem er ihn zu der unseligen Forderung göttlicher Ehrung verleitet und ihn dann unablässig zu deren Aufrechterhaltung drängt. Damit aber auch nach dem Tode des Schurken einem anderen die Schuld an den Handlungen, die Alex.' unwürdig sind, aufgebürdet werden kann, führt Br. im III. Akte einen gewissen Chérille ein, der nun Cléons Erbe antritt und der böse Geist des Herrschers wird.

Interessant ist es endlich zu verfolgen, wie eifrig Br. bestrebt war, sich einen Vorwurf, den man Rac. gemacht hatte, zu ersparen: den Vorwurf, daß Alex. hinter seinen Herzensneigungen den Ehrgeiz zu sehr zurücktreten lasse. Es klingt durchaus, als ob er von der Kritik der Gegner Rac.' gelernt hätte, wenn er Alex. die Worte:

. . . *Madame,* (Arsinoë)
Vous m'aviez inspiré quelque amoureuse ardeur:
Mais j'ai toujours été le maître de mon cœur;
Aux vulgaires amants je laisse la constance:
J'ai de plus grands desseins . . (IV, 3)

in den Mund legt, oder wenn Cléon von ihm behauptet: *Le Roi* . .

Fera toujours céder son amour à sa gloire;
Dans son superbe cœur la fière ambition
Ne laisse point d'accès à d'autre passion. (III, 1).

Dementsprechend spielt natürlich in der Tragödie Alex.' Liebe zu Arsinoë eine ganz untergeordnete Rolle, und nur einmal (IV, 7) tritt der König mit seiner Absicht, Arsinoës Gunst zu erringen, deutlicher hervor.

Die Charakterisierung des Lis., von der allein noch kurz die Rede sein soll, ist unseres Erachtens dem Dichter meisterlich gelungen. Vor

allem ist die konsequente Durchführung dieses Charakters anzuerkennen. Lis. verleugnet seine edle, hohe Gesinnung keinen Augenblick, und seine unerschütterliche Treue zu den Göttern vermag keine Drohung, keine Furcht zu bestimmen. Ist es doch jene gerade, die ihm den herrlichen Mut einflößt, seinem Herrn kühn und offen, wenn auch stets maßvoll, gegenüberzutreten. Den heiligen Ernst seiner Überzeugung spiegeln die tiefempfundenen Worte der Mahnung wieder, die der Unerschrockene wiederholt an seinen König richtet. Die Liebe zu diesem und der aus ihr entspringende sehnliche Wunsch, den von falschen Freunden Umgarnten vor weiterem Schaden der Seele zu bewahren, haben ihm jene eingegeben. Ein solcher Charakter wird sich auch von niemandem zum Nachgeben oder gar zu demütigenden Bitten um Verzeihung bestimmen lassen. Stolz weist Lis. alle Vermittlungsversuche zwischen Alex. und ihm zurück. Arsinoës Worte:

> *Non, son grand cœur exempt des frayeurs qui m'étonnent,*
> *N'abandonnera point les Dieux qui l'abandonnent* (V, 2),

oder:

> *Je connais mon amant, il est trop magnanime,*
> *Pour garantir ses jours en commettant un crime,*
> *Il périra plutôt . . .* (II, 8)

sind in diesem Sinne durchaus wahr und zutreffend. Das prächtigste Bild entwirft Br. von Lis. in den 5 ersten Scenen des IV. Aktes. Der Wechsel der Stimmungen seines Helden wird hier vom Dichter äußerst natürlich geschildert, der Willenskonflikt überzeugend dargestellt. Die Kunst der Detailmalerei kann aber Br. vor einem Einwand nicht retten: er stellte an die Stärke der religiösen Gesinnung des Lis. zu hohe Anforderungen. Wenn Gabinie, von unentwegter Treue zu dem Christengott durchdrungen, lieber auf alle irdischen Güter verzichtet, um nicht abtrünnig von ihrem Glauben werden zu müssen, so liegt solche Hingabe in dem Wesen des Christentums begründet. Lis. aber fehlt jeder Beweis einer göttlichen Fürsorge, sodaß sein grenzenloses Vertrauen auf die Macht der Götter und seine Liebe zu ihnen wenig motiviert erscheint. Sucht man aber diesem Vorwurf durch den Hinweis darauf, daß ja Lis. mehr als einmal als ein Mann mit modernen christlichen Anschauungen anmutet, zu mildern, so erhebt sich sofort der andere, daß dann Lis. nicht in seine Umgebung hineinpaßt. Nun wird freilich dadurch, daß Br. seine sämtlichen Personen (natürlich unabsichtlich) modernisiert, jener Widerspruch unauffälliger. Dafür aber wird dann der volle Tadel die verfehlte Darstellung des Gesamtcharakters treffen müssen. Diese Schwäche des Stückes empfindet man tatsächlich nächst dem Fehler, daß „Lis.“ kein Leben und dramatische Bewegung bietet, am stärksten. Die Charakteristik der einzelnen Personen ist wohl gut und ausreichend, aber den Gesamtcharakter, das gesellschaftliche und

landschaftliche Milieu, hat Br. in diesem Werke nicht zu treffen vermocht. Wie Lis. und Alex., so sind auch Cléon, Ptolomée und Arsinoë lebenswahre Gestalten, aber sie alle sind keine Personen des Altertums. Namentlich Br.' Alex. dürfte nicht völlig der Vorstellung entsprechen, die wir uns von der historischen Persönlichkeit zu machen pflegen, wenn wir auch das grausame Urteil, das St. Évremond über Rac.' Alex. mit den Worten:[1]) „*Je ne connais ici d'Alex. que le seul nom: son génie, son humeur, ses qualités ne me paraissent en aucun endroit*“ fällt, nicht auf jenen erstrecken würden.

Auch die Anpassung an örtliche Verhältnisse ist eine sehr geringe. Br.' Personen scheinen sich nicht in Indiens Gefilden, sondern auf französischem Boden zu bewegen. Ein Entschuldigungsgrund kann auch in dem Umstand, daß Br., um die Einheit des Ortes zu wahren, sich die naturgetreue Darstellung einzelner Episoden versagen mußte, nicht gefunden werden, denn andere Dichter haben in gleichem Falle ihren Werken Lokalfarbe zu verleihen gewußt. Daß allerdings, wie St. Évremond[1]) bemerkt hat, auch „Alex. le Grand“ den Fehler des Br.schen Werkes zeigt, beweist noch nicht das Gegenteil jener Behauptung.

3. Asba.

„Asba“ ist das letzte Trauerspiel und dürfte das letzte dramatische Werk Br.' überhaupt sein. Darauf deutet eine Bemerkung in den „Remarques historiques“[2]) hin, der zufolge Br. seine Tragödie 1722, also nur ein Jahr vor seinem Tode, von Montpellier aus an einen seiner Pariser Freunde sandte, um sie den Schauspielern vorlegen zu lassen. Zur Aufführung gelangte allerdings „Asba“ nicht, da Br. die Änderungen, die jene forderten, nicht mehr ausführen konnte.

Wie Br. selbst berichtet,[3]) entnahm er die Grundzüge der Fabel — ein berüchtigter Verbrecher, der eine Anzahl Morde auf dem Gewissen hat, wird schließlich dadurch bestraft, daß er seinen eigenen Sohn erdolcht, ohne ihn zu erkennen, worauf er sich in seiner Verzweiflung selbst den Tod gibt — einer wahren Begebenheit, an die die Inschrift einer Pyramide zu Poitiers erinnerte. Da sich das Ereignis in Bürgerkreisen abspielte, wäre es wohl das Naheliegendste gewesen, jenes Sujet in einer bürgerlichen Familientragödie zu behandeln. Für diese aber war der Boden noch nicht bereitet; noch hatte kein Diderot mit der traditionellen Anschauung, daß nur die höchsten Gesellschaftsklassen dramatischer Behandlung würdig wären, gebrochen. Die hohe Tragik in dem Geschicke jenes Verbrechers hatte Br. mit scharfem Blicke bald erkannt, aber die Form, in der ihm der also geeignete Stoff geboten

[1]) a. a. O. p. 322.

[2]) a. a. O. t. I. p. 74.

[3]) Avertissement de l'Auteur, t. I. p. 73.

wurde, konnte seinem Bestreben, „*à conserver à la Tragédie la noblesse et la dignité qui lui conviennent*“,[1]) nicht dienlich sein. Deshalb wurden unter seiner Hand die Bürgersleute zu Königen und Prinzen, Poitiers zur Residenz des Tartarenreichs, die französischen Namen zu orientalischen. Das Sujet gewann folgende Gestalt:

Der Tartarenprinz Asba ist von seinem jüngeren Bruder des Thrones beraubt und gezwungen worden, zu fliehen. Gleichzeitig beklagt er den Verlust seines Sohnes Ondate, den er in der Gewalt seiner Feinde glaubt. Letzterer jedoch ist nach langer Irrfahrt nach Circassien gekommen, dessen Herrscher er als Befehlshaber des Heeres und als Erzieher des Thalmis, des Neffen und Thronerben des Königs, so hervorragende Dienste geleistet hat, daß der König ihn unter Zurücksetzung jenes Thalmis zum Nachfolger auf dem Throne bestimmt hat. Außerdem will der Circassierfürst seine Tochter Palmire, die von Thalmis geliebt wird und dessen Neigung erwidert, zwingen, seinen Günstling Ondate zu heiraten, da ja dieser den Thron besteigen soll. — Asba hat inzwischen, von Wut über den Raub der ihm gebührenden Staaten erfüllt, einen Rachezug gegen seinen Bruder unternommen und alle Länder, die er bisher durchkreuzt hat, verwüstet. Zuletzt liegt er mit den Circassiern im Kriege, und während eines Gefechtes ist ihm Palmire in die Hände gefallen. Er erfährt, daß sie dem berühmten Feldherrn der Circassier als Gattin zugedacht ist, und bald auch, daß jener sein eigener, längst verlorener Sohn, Ondate, ist. Thalmis bietet Asba an, Frieden zu schließen und ihm Ondate zurückzubringen, wenn Asba dafür Palmire ausliefern würde. Asba aber verweigert die Rückgabe Palmires, da er diese, dem letzten Willen des eben verstorbenen Königs von Circassien entsprechend, mit seinem Sohne Ondate unverzüglich vermählen will, um ihm die Thronfolge zu sichern. Den Gesandten, der ihm im Auftrage von Thalmis die Kunde überbringen soll, daß die Stände doch entgegen der Verfügung des Königs Thalmis zu seinem Nachfolger ausgerufen und ihm Palmire bestimmt hätten, läßt Asba festnehmen. Sofort beginnen natürlich die Feindseligkeiten von neuem. Auf Asbas Seite kämpft jetzt Ondate gegen den Thronnebenbuhler Thalmis und die Circassier vor den Toren von Azac, Asbas Residenz. Nachdem das Kriegsglück anfänglich Asba hold gewesen ist, wendet es sich plötzlich auf die Seite der Circassier, die Asbas Heer in alle Winde zerstreuen. Asba, noch immer im Besitz Palmires, bedroht deren Leben, wenn Thalmis nicht das Blutbad beenden will; letzterer aber hat wiederum Ondate, der gefangen genommen worden ist, in seiner Gewalt. Man versteht sich schließlich zu einem dreitägigen Waffenstillstand, und eine Zusammenkunft Asbas und Thalmis' endigt sogar mit der Versöhnung der beiden Gegner; die Herausgabe Palmires weiß allerdings Asba zu verzögern. Ist er doch auch auf den scheinbaren Frieden nur eingegangen, um desto sicherer Thalmis vernichten und Palmire, sowie den Thron von Circassien, seinem Sohne Ondate verschaffen zu können. Er will jenen mit eigener Hand ermorden und stellt sich deshalb in einem dunklen Gange auf, der zu Palmires Gemächern führt, denn er hat erfahren, daß Thalmis die Geliebte entführen will. Ein unseliger Zufall führt ihm aber Ondate, der ebenfalls Thalmis erwarten will, in die Hände, und in der Dunkelheit stößt Asba den Sohn nieder. Bald genug wird er von dem sterbenden Ondate über den verhängnisvollen Irrtum aufgeklärt, und in seiner Verzweiflung macht er selbst seinem Leben ein Ende.

---

[1]) Avertissement de l'Auteur, t. I. p. 73.

Die Art, wie Br. das Sujet, das sich ihm dargeboten hatte, verwertete, ist nicht einwandfrei. Ein ganz persönlicher Konflikt wird in dieser Tragödie auf weite Kreise übertragen; die Geschicke einiger weniger Sterblichen werden mit denen ganzer Völkerschaften verschmolzen. Weil Asba den Thalmis haßt, müssen Tausende von Kriegern in mörderischen Kämpfen ihr Leben opfern. Und noch in einer anderen Beziehung wird den kriegführenden Heeren nicht wenig zugemutet. Eben haben die Circassier unter ihrem beliebten Feldherrn Ondate die herrlichsten Siege erfochten, so sollen sie, auf einmal von dem Erscheinen des ihnen kaum bekannten Thalmis enthusiasmiert, gegen jenen Liebling des Volkes die ganze Kampfeswut kehren; und Asba, von seinem Bruder aus dem Tartarenreich vertrieben, kämpft gar an der Spitze des Tartarenheeres, das doch zu jenem gehalten hat und halten muß! Das sind Mißverhältnisse, zu denen eine allzu kühne und lebhafte Phantasie den Dichter führte.

Die Komposition des Stückes verdient unbedingt den Vorzug vor derjenigen des „Lis." Die drei Einheiten sind natürlich in beiden Werken gleich peinlich gewahrt worden. Wie in „Lis." sich sämtliche Vorgänge im Zelte Alex.' abspielen und sich das Schicksal des Titelhelden binnen 24 Stunden erfüllt, so bildet auch in „Asba" ein Saal des Palastes des Tyrannen alle 5 Akte hindurch den Schauplatz der Handlung, deren Abwicklung ebenfalls keinen längeren Zeitraum beansprucht, und wie Lis. durchaus einheitlich im Mittelpunkt des Interesses steht, so concentriert sich auch um Asba alle Handlung. Aber in „Asba" hat Br. den Stoff geschickter verteilt und die Handlung ungleich lebhafter durchgeführt. Hierzu noch einige Bemerkungen.

Der I. Akt ist nur Exposition. Wir werden mit den Personen des Stückes und ihren bisherigen Schicksalen bekannt gemacht. Asba entwirft in Sc. 1 ein erschöpfendes Bild von sich selbst; dabei spricht er seine Absicht, Thalmis, den Thronnebenbuhler seines Sohnes, aus dem Wege zu räumen, schon so bestimmt aus, daß man das kommende Unheil gespannt erwartet. Der einleitende Akt enthält auch bereits eine sehr wirksame Scene (2: Wiedersehen zwischen Vater und Sohn); im übrigen füllen ihn Auftritte aus, in denen die anderen Hauptpersonen, Thalmis und Ondate, ihren Vertrauten gegenüber ihren bekümmerten Herzen durch allerhand Beichten Luft machen und so zur Klärung der Situation beitragen.

Im II. Akte setzt die Handlung energisch ein. Ein Gesandter überbringt die Botschaft, daß die Circassier nicht Ondate, sondern Thalmis zum König ausgerufen haben. Mit Asbas rücksichtslosem Vorgehen, — er läßt den Gesandten festnehmen —, erreicht jene den ersten Höhepunkt. Auch in den folgenden Auftritten schreitet die Handlung unaufhaltsam vorwärts: der Tyrann trifft umfassende Vorbereitungen zur

Ausführung seines Mordplanes, während sich vor den Mauern der Stadt bereits die ergrimmten Parteien in blutigem Ringen messen. Die Nachrichten von dem für ihn glücklichen Verlauf der Schlacht bestärken Asba natürlich in seinen ehrlosen Vorsätzen, deren Verwirklichung man im III. Akte mit steigender Spannung entgegensieht. Da bringt dieser plötzlich die größten Überraschungen. Das Kriegsglück wendet sich im letzten Moment auf die Seite der Circassier. Zwar wird Asbas Gesinnung durch die eine verlorene Schlacht und selbst die während derselben erfolgte Gefangennahme seines Sohnes Ondate nicht geändert, zumal ja Palmire noch in seinen Händen ist; aber die veränderten Verhältnisse gebieten ihm, die Ausführung seines Planes aufzuschieben. Auch im IV. Akte, der gleichwohl das Zunehmen der Asbaschen Rachsucht und Mordgier wieder in meisterhafter Steigerung zeigt, wird die Katastrophe noch abgewendet. Der Dichter fügte ein hemmendes Motiv ein: Asba mußte noch Gelegenheit zur Umkehr gegeben werden, und bei einem Zusammentreffen mit dem glücklichen Sieger sollte sie sich ihm bieten. Thalmis, der Asbas Palast gestürmt hat, tritt unerschrocken vor den Tyrannen hin in der Absicht, ihn zum Nachgeben zu bewegen. Seine ruhigen, sachlichen Worte sind auch von Erfolg begleitet: Asba zeigt sich zu Friedensverhandlungen geneigt. Kaum aber hat sich Thalmis entfernt, so gewinnt das Böse in Asba wieder die Oberhand: alle besseren Regungen werden erstickt, und bald erfüllt den Tyrannen erneut nur der eine Gedanke, den siegreichen Gegner zu vernichten. Einen gleich wirkungsvollen Kontrast, wie denjenigen dieser zwei Scenen (8 und 9), weisen Br.' Tragödien nicht wieder auf.

Die Katastrophe zieht sich nur kurze Zeit noch hin. Zu Beginn des V. Aktes erfährt Asba von Thalmis' Absicht, Palmire aus dem Palaste zu entführen, und sofort weiß er, daß damit der geeignete Moment zur Ausführung seiner Mordtat gekommen ist. Da jede gewaltsame Handlung von der Bühne ferngehalten werden mußte, wird jene nur berichtet; dadurch aber, daß der Dichter den Mörder selbst seine Tat mit allen Einzelheiten erzählen läßt, wird nahezu dieselbe Wirkung erzielt, als wenn man ihr Zeuge wäre. Außerdem ermöglichte Br. die Schlußscene mit ihrer Darstellung der Verzweiflung Asbas über die Ermordung seines Sohnes und des Todes des Tyrannen einen hochdramatischen Abschluß des Werkes.

Man wird Br. das Lob nicht vorenthalten können, daß er die erste an ein Drama zu stellende Forderung, es muß Aktion besitzen, erfüllte. „Asba" zeichnet eine dramatisch bewegte Fabel und recht geschickte Scenenführung aus. Die Spannung wächst unaufhaltsam von Akt zu Akt. Gleichwohl führt das leidenschaftliche Vorwärtsstreben Asbas zu seinem Ziel, welches jene bewirkt, nicht zu Überstürzung der Ereignisse; die einzelnen Momente der Handlung folgen rasch, aber immer inner-

halb der Grenzen der Möglichkeit aufeinander. Wir weisen an dieser Stelle auch auf die kunstvolle Art hin, mit der Br. alle Nebenhandlungen ganz natürlich aus dem Sujet selbst hervorgehen läßt

Wenn man des weiteren von einem Drama energische Charaktere erwartet, so ist Br. auch diesem Verlangen gerecht geworden, denn Asba, Ondate, Thalmis und Palmire stellen sich als solche dar. In der Technik dieser Personen verfuhr der Dichter überaus glücklich; vor allem war er auf eine erschöpfende Behandlung der persönlichen Gegensätze, die ihm die Anlage jener vier Charaktere ermöglichte, bedacht. Diesen Eindruck gewinnt man in erster Linie bei der Betrachtung der beiden wichtigsten Personen des Stückes: Asba und Thalmis. Durch die feinsten Schattierungen hat Br. beide Charaktere lebensvoll zu gestalten gewußt. Alle die Scenen, welche die so grundverschiedenen Naturen im Widerstreit ihrer Gesinnungen vorführen, verraten Br.' eingehendes Studium der menschlichen Natur. Ihm verdankt er, daß seine Charaktere wahr wurden, wirklich lebendig empfindende Menschen. Prüfen wir die Wahrheit dieser Behauptung zunächst an Asba!

Wie Palmires Worte:

. . . Se peut-on reposer sur un traître?
Élevé dans le crime, et de sang altéré,
Craint-il de violer le droit le plus sacré? (V, 1)

ihn charakterisieren, so betätigt er sich. Asba ist im Stücke wirklich der gemeine, rohe, egoistische Mensch, der gegen alle bestehenden Gesetze mit unerhörter Pietätlosigkeit verstößt. Muß ihm doch seine Devise:

Que tout périsse ailleurs, pourvu qu'en sûreté
Je puisse exécuter ce que j'ai projeté (IV, 4)

alle Mittel zu ihrer Befolgung billig erscheinen lassen. Und fast scheint es, als ob Asba nicht anders handeln könnte. Wie ein Fluch lastet es auf ihm, Böses zu tun, und er findet in sich nicht die Kraft, sich gegen seine Bestimmung aufzulehnen. So kommt es auch in Asba nicht zu einem Willenskonflikt, wie ihm Gabinie und Lisimachus unterworfen werden. Er vollbringt eine Untat nach der anderen, weil es das Fatum so will. Seine eigenen Worte, mit denen er die letzte schändliche Tat erzählt, beweisen, daß er sich dieser Ohnmacht gegenüber seinem Schicksal wohl bewußt ist:

Moi, qui depuis trente ans dans ces déserts affreux
Fais couler sans pitié le sang des malheureux;
Moi, qui par mon destin endurci dans les crimes,
Ai d'un bras assuré frappé tant de victimes;
Aujourd'hui quand Thalmis s'est approché de moi,
J'ai frémi; tout mon sang s'est retiré d'effroi (V, 7).

Das in den letzten Worten ausgedrückte, vom Dichter psychologisch gut motivierte Grauen des Mörders läßt aber auch erkennen, daß Asba,

wenn er auch nicht gegen seine Bestimmung ankämpfen kann, so doch ihr nicht völlig willenlos folgt. Soll doch ebenfalls das Geständnis, das Asba noch kurz vor der Mordtat seinem Vertrauten Osmar gegenüber ablegt:

Un secret mouvement voudrait m'en détourner (V, 4).

diesen tiefinnersten Zug seines Charakters offenbaren. Und Br. mußte ihn seinem Helden beilegen, um eine absolute Indifferenz, die ja ganz unnatürlich und damit dramatisch unbrauchbar gewesen wäre, zu vermeiden.

Daß sich Asba durch sein allen sittlichen Forderungen hohnsprechendes Gebaren in schroffen Gegensatz zu sämtlichen Personen, mit denen er in Berührung kommt, stellen muß, ist selbstverständlich, und der Dichter hat sich bemüht, diese Kontraste so grell und wirksam wie möglich hervortreten zu lassen. So gerät Asba zunächst in Konflikt mit dem ritterlich gesinnten Thalmis, der noch im I. Akte ohne jede Spur einer feindseligen Absicht dem in sein Land eindringenden Tyrannen entgegentritt und sogar freiwillig die Herrschaft über Circassien an Ondate, dessen Verdienste um dieses Reich er neidlos anerkennt, abtreten will. Aber Asbas fortgesetzt rücksichtsloses Vorgehen zwingt selbst diesen edlen, friedliebenden Fürsten, seine Gesinnung zu ändern. Thalmis greift zum Schwerte, um seine Ehre und die der Geliebten zu verteidigen, denn auch Palmire hat Asba in ihren heiligsten Gefühlen verletzt. Nichtachtend der Liebe, die sie für Thalmis empfindet, will Asba Palmire zwingen, Ondate, den sie wohl schätzt, aber nicht lieben kann, zu heiraten. Solche Handlungsweise muß sie zu energischem Widerstand reizen; Palmire gibt ihre weibliche Zurückhaltung auf und stellt sich entschlossen Asbas Absichten entgegen.

Selbst Ondate wendet sich voll Abscheu von dem Vater, mit dem er eben erst vereint worden ist, wieder ab, nachdem ihn dieser in seine verbrecherischen Pläne eingeweiht hat. Richten sie sich doch gegen den Mann, mit dem ihn lange Jahre hindurch eine enge Freundschaft verband! Aber Ondate ist nicht charakterfest; den unseligen Einfluß des Vaters vermag er auf die Dauer nicht abzuwehren. Er unterliegt der Verführungskunst Asbas, wie der Dichter mit ergreifender Realistik darstellt. Durch ununterbrochene Aufreizungen weiß Asba in seinem Sohne die Eifersucht zu erwecken und geschickt immer mehr zu steigern, bis Ondate, völlig von dieser Leidenschaft beherrscht, zum Verräter am Freunde wird. Welche Kämpfe ihn allerdings dieser letzte Entschluß kostet, geht aus folgenden Worten des Unglücklichen hervor:

O, trop heureux Thalmis! ta victoire est parfaite.
Je m'oppose à ta mort, qu'en secret je souhaite.
Un reste de vertu combat encor pour toi:
Mais je sens qu'à ta perte excité, malgré moi,

Si demain je n'obtiens enfin ce que j'espère,
Je vais m'abandonner aux fureurs de mon père (IV. 10).

Zugleich aber bringen sie Ondates Überzeugung zum Ausdruck, daß er sich der Macht des Bösen, der er sich ergeben hat, nicht mehr entziehen kann.

In gleich erschütternder Sprache hat Br. diese Verzweiflung Ondates, der tragischsten Figur des Stückes, über seine eigene Haltlosigkeit noch an anderen Stellen geschildert; so schon in den wundervollen Scenen, die noch der Darstellung des Zunehmens seiner Leidenschaft dienen. In ihnen verrät sich auch am deutlichsten der hervorragende Kenner der Menschennatur. Wiederholt wird man hier an Racines Kunst, den kleinsten Regungen der menschlichen Leidenschaften und Empfindungen zu lauschen und die gewonnenen Eindrücke in Worte umzusetzen, erinnert. Aber diese Scenen bilden leider auch fast die einzigen Belege für Br.' Beherrschung der Sprache. In keinem Werke unseres Dichters findet sich eine auch nur annähernd große Zahl von Ungeschicklichkeiten des sprachlichen Ausdrucks, ein derartig nachlässiger Versbau wieder. Sie bewirken, daß der durch die Vorzüge einer lebhaften Handlung und einer prächtigen Zeichnung der Charaktere bedingte Wert dieses Dramas erheblich verringert wird. Immerhin wird man sich einer milderen Beurteilung dieser Mängel nicht entziehen können, wenn man die Tatsache berücksichtigt, daß es Br. nicht mehr beschieden war, die letzte Hand an deren Beseitigung zu legen.

Gesamtbetrachtung.

Indem wir versuchen, zum Schluß allgemein das zusammenzufassen, was sich an der Hand der Einzelbetrachtungen ergeben hat, wollen wir zunächst von einer strengen Scheidung der Br. und Pal. gemeinsam und der jedem von ihnen allein angehörenden Lustspiele absehen. Was als hervorragende Eigentümlichkeit des einen oder anderen zu erwähnen ist, wird nach der Schilderung des Gesamteindrucks hervorgehoben werden.

Die Lustspiele Br.' und Pal.' verraten im großen ganzen zwei hochbegabte Verfasser. Vor allem stellen sich diese als Männer dar, die für ihre Umgebung offene Augen hatten und aus der Fülle des Alltäglichen scharfen Blickes die Vorzüge herausfanden, die sich zur Behandlung in Komödien eignen würden. Hieraus erklärt sich die Verschiedenheit der Sujets und die sehr große Zahl von Episoden, die die Dichter den Haupthandlungen anzugliedern wußten. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß Br. und Pal. überhaupt nichts entgangen sei. Auf

solche Universalität, wie sie z. B. Dancourt angerühmt wird, können beide keinen Anspruch erheben.

Weniger glücklich als in der Wahl ihrer Sujets verfuhren die Dichter in deren Behandlung. Nur selten gelang ihnen eine erschöpfende Darstellung; sie vermögen zwar stets komische Ideen zu finden, nicht immer aber sie auszubeuten. Andererseits gehört Verweilen auf Nebensächlichem und Unterdrückung manches wesentlichen Moments nicht zu den Ausnahmen. Es finden sich selbst Fälle, in denen Br. und Pal. den Faden der Haupthandlung verlieren und Scenen hindurch die Darstellung einer Nebenepisode in den Vordergrund rücken. Die Folge ist natürlich eine geringe Geschlossenheit der Handlung, wie wiederholt tadelnd bemerkt wurde; mancher Auftritt erscheint ohne jede Vermittlung hinter dem vorhergehenden.

Auch die Intrige, die selten kunstvoll erfunden ist, — auf die natürlichste Weise, d. h. aus dem Spiel der Charaktere allein entwickelt sie sich überhaupt nie —, wird nicht durchgängig sicher und folgerichtig geführt. Entweder bereiten sie die Dichter gar nicht oder zu aufdringlich und durchsichtig vor und lassen aus lächerlich banalen Zufälligkeiten schwerwiegende Konsequenzen sich ergeben. Die Verwicklungen, auf so unwahrscheinliche Weise herbeigeführt, lösen Br. und Pal. meist gewaltsam. Vielleicht läßt sich dieser Fehler der unkünstlerischen Komposition aus dem Bestreben der Dichter, in allen ihren Stücken eine möglichst lebhafte, rasche Entwicklung zu bieten, erklären; entschuldbarer wird er deshalb natürlich nicht.

Auf die wenig geschickte Gesamtanlage des Stückes mußte besonders bei der Besprechung des „Grond.“ und des „Muet“ hingewiesen werden; aber auch manches andere Lustspiel unserer Dichter ist in dieser Beziehung nicht mustergiltig. Einer dürftigen Handlung wird in der einen Komödie Raum zur Darstellung in fünf Akten gewährt, ein reiches Sujet in der anderen in drei kurze Aufzüge hineingepackt. Nimmt in dem einen Lustspiel nach endlosen Vorbereitungen die Handlung erst gegen Ende des II. Aktes oder gar im III. Akte ihren Anfang, so beginnt sie in einem anderen flott nach den ersten einleitenden Scenen, um lange vor dem Ende des Stückes ihren eigentlichen Abschluß zu erreichen, indem in den letzten Auftritten die Lösung unwesentlicher, das Interesse nicht mehr rege erhaltender Fragen behandelt wird.

Einiger Ersatz für jene Schwächen der Komödien Br.' und Pal.' wird durch die in fast allen Stücken außerordentlich reiche Komik der Situationen, mögen diese auch vielfach nur auf äußere Wirkungen berechnet sein, und vor allem durch die überraschend oft prächtig gelungene Charakteristik der Personen geboten. Ihre scharfe Beobachtungsgabe ermöglichte es Br. und Pal., mit wenigen Ausnahmen, bei denen

die Phantasie eine größere Rolle gespielt hat, die Charaktere ihrer Lustspiele dem Leben zu entnehmen und meist auch lebensvoll zu gestalten. Auffällig ist allerdings eine gewisse Einseitigkeit in der Wahl der Personen. Einige Kreise der menschlichen Gesellschaft sind gar nicht vertreten, andere um so reichlicher. Man vermißt z. B. die Hof- und Justizbeamten, wenn man von den zwei „*hommes de loi*“, die im „Conc. Rid.“ ein sehr bescheidenes Dasein fristen, absieht. Jedenfalls zwangen ihre angesehenen Stellungen die Dichter, jene zu schonen. Auch die *Gens d'affaires* findet man in ihren Werken nicht. Die Offiziere sind zwar in einzelnen Lustspielen vertreten und haben natürlich als erste Liebhaber zu fungieren, aber infolge der ganz auffallend stiefmütterlichen Behandlung, die Br. und Pal. den Liebespaaren fast durchgängig angedeihen lassen, spielen sie stets eine sehr untergeordnete Rolle. Ferner machen sich die Provinzialen nicht breit; ein einziger Vertreter, Mr. Cornichon (L'Import.), erfreut sich ausführlicher Berücksichtigung.

Andererseits sind manche Typen von den Dichtern außerordentlich bevorzugt worden. Glücklicherweise nicht zum Schaden der Stücke, in denen sie erscheinen, denn die Ärzte, die in erster Linie zu nennen wären, sind nahezu ausnahmslos lebenswahre, mit reicher Komik ausgestattete Gestalten. Allen voran der prächtige Mr. Grichard (Grond.), weiterhin Mr. Paquinoy und Pasquin (Empir.), u. a. m. Zu gern haben beide Dichter, dem Zuge der Zeit folgend, an ihnen ihren Spott ausgelassen. Mit besonderer Liebe haben sie ferner die Dienstboten gezeichnet und in Frontin (Muet), La Ramée (Opin.), La Rivière (Ball. Extr.) u. a. Figuren geschaffen, die der Gestaltungskraft ihrer Schöpfer ein glänzendes Zeugnis ausstellen. Daß allerdings gerade die Auffassung dieser Charaktere in gewisser Beziehung einförmig ist, — die Diener sind alle sehr vorlaut und gewöhnt, ihre Herren als eine Art Kameraden anzusehen —, braucht Br. und Pal. nicht zu streng angerechnet zu werden; es wäre ein Vorwurf, den man wohl jedem anderen Lustspieldichter jener Tage auch machen könnte.

Reichlich sind des weiteren die „*Gens de qualité*“ vertreten. Ihrer Gestaltung haben Br. und Pal. weitgehende Sorgfalt gewidmet. Freilich lassen sie am meisten den Hang der Dichter zum Übertreiben erkennen, denn sie sind sämtlich unglaublich vertrauensselig und naiv in ihren Anschauungen, so die Barone und Marquis im „Muet“, „Opin.“ und in „Les Empir.“

Im wirkungsvollsten Kontrast zu ihnen stehen die ernst angelegten Charaktere, die den „Raisonneurs“ Molières entsprechen und alle den Dichtern gut gelungen sind. Verlangten sie doch auch eine besonders sorgfältige Zeichnung, da durch ihre Gegenüberstellung vor allem die ganze Lächerlichkeit des Gebarens jener in das hellste Licht gerückt

werden sollte. Spezielle Hervorhebung verdienen die beiden Ariste im „Grond." und in „Les. Empir."

Die weiblichen Charaktere sind, mit Ausnahme der Zofen, die, wie die Diener, gewitzt und heiter, keck und entschlossen sind und meist die Fäden der Handlung in der Hand halten, weniger scharf und bestimmt gezeichnet worden. Am natürlichsten erscheinen noch die leicht betörbaren, unberechenbaren Mütter, die sich gewöhnlich den zarten Wünschen ihrer Töchter einsichtslos entgegenstellen. Die jungen Mädchen aber wurden von Br. und Pal. ganz grausam vernachlässigt. Eines gleicht dem anderen, d. h. alle sind unbedeutende, nichtssagende Geschöpfe; nicht ein einziges trägt zur Lösung der Schwierigkeiten seiner Lage kraftvoll bei.

Alles Bishergesagte gilt für sämtliche Lustspiele Br.' und Pal.' Hinzuzufügen wäre vielleicht, daß Pal. in der Gestaltung seiner Stoffe noch oberflächlicher und ungeschickter verfuhr als Br. Vergegenwärtigt man sich z. B. die unregelmäßige Führung der Intrige und die unkünstlerische, weil unwahrscheinliche, nur durch Zufälligkeiten bewirkte Schürzung und Lösung des Knotens in den beiden für das italienische Theater bestimmten Komödien, so wird man zu der Annahme gedrängt, daß Pal. auch für dieselben den vier gemeinsam von ihm und Br. verfaßten Lustspielen anhaftenden Fehler verantwortlich zu machen ist; und zwar um so mehr, als es Br. im allgemeinen gelang, gerade jene in seinen eigenen Werken zu vermeiden.

Streng aber ist nun zu scheiden zwischen der Sprache der vier Komödien, die Br. und Pal. schrieben, sowie derjenigen der von Br. allein herrührenden einerseits und der Sprache der Pal.schen Lustspiele andererseits. Sie natürlich, einfach und klar zu bilden, ist durchaus das Prinzip Br.' Er läßt seine Personen sich in völlig zwangloser Weise unterhalten. Ihre Ausdrucksweise ist gewählt, aber nie gesucht; geschraubte Wendungen vermeiden selbst die *Gens de qualité* und die, die es sein wollen, so der Importaut. Dieser behauptet zwar, eine der angesehensten Personen der Hofgesellschaft zu sein, aber seine Rede ist nicht höfisch.

Frisch, lustig und voll Verve ist der Dialog, den Br.' Lustspiele enthalten. Von belebendem Humor, aber stets harmlosen Scherzen sind die Reden seiner Personen gewürzt; nirgends macht Br. anzügliche Witze. Die Dezenz der Sprache wird stets gewahrt. Auf das fast ängstliche Bestreben Br.', auch nur die geringste Anstößigkeit von seinen Dichtungen fernzuhalten, ist es jedenfalls auch zurückzuführen, daß Personen zweifelhaften Rufes in ihnen völlig fehlen.

Anders Pal. Er bringt zwar, vielleicht durch Br. hierin beeinflußt, die ebenerwähnten Charaktere in seinen Komödien auch nicht, aber betreffs der Führung der Sprache gestattet er sich weit größere Frei-

heiten. Sie ist bei ihm ungleich pikanter, burschikoser und pointierter. Pal. begnügt sich nicht mit dem konventionellen Plauderton. Seine Personen traktieren sich gern mit zweideutigen Späßen, denn er nimmt es mit der Moral nicht allzu genau; womit natürlich nicht gesagt sein soll, daß er das Gegenteil von einem Moralisten ist.

Pal. wird auch oft persönlich; seine Reden, deren Form übrigens die Sorgfalt, mit der Br. jene gestaltete, vermißen läßt, enthalten viele Spitzen. Namentlich im „Arl. Phaéton", der ja auch eine Parodie ist, verrät sich die starke satirische Ader des Verfassers. Pal. unterscheidet sich auch hierin von Br., in dessen Lustspielen man keine Anspielungen findet. Zwar werden sie auch von Pal. selten weitgehend ausgeführt, sodaß sie kulturhistorisch nicht wertvoll sind, aber als Streiflichter sind sie nicht uninteressant. Daß er andererseits mit seinen ironischen Bemerkungen ernstere Absichten, etwa moralisierend wirken zu wollen, nicht verband, ergibt sich schon aus der Tatsache, daß er alles, was seinen Sujets eine ernstere Wendung hätte geben können, vermied. Sein glückliches, heiteres Temperament läßt ihn an jenen keinen Gefallen finden. Pal. erinnert durch dieses und seine Art, die Dinge nur von ihrer äußeren Seite zu betrachten, stark an Regnard.

Damit nähern wir uns der Frage, welche Stellung wir Br. und Pal. als Lustspieldichter in der Geschichte der französischen Literatur anzuweisen haben. So müßig auch ein Vergleich beider mit dem unerreichbaren Meister der Komödie von vornherein erscheinen muß, so kann doch die Frage, in welchem Verhältnis Br. und Pal. zu Molière stehen, ob sie ihm irgendwelche Seiten ihrer Tätigkeit zu verdanken haben, nicht unerörtert bleiben. Um das Ergebnis vorauszunehmen: Br. und Pal. sind weit davon entfernt, Mol.' Schüler im eigentlichen Sinne des Wortes zu sein. Zunächst lassen ihre Lustspiele ungefähr alles das vermissen, was die meisten Werke jenes Genies zu unsterblichen Schöpfungen macht: die Tiefe der Beobachtung, die Mol. zur Gestaltung wahrhaft lebender Charaktere befähigt, die Kühnheit in der Zeichnung und Wiedergabe der Laster, die er den Mitmenschen vor Augen führen will, und zwar nicht nur als Bilder, sondern um belehrend wirken zu können, und endlich die ganz einzige, wahre Komik, die allein aus dem Sujet und dem Zusammenwirken der Charaktere hervorgeht. Die Betrachtung der wenigen Charakterkomödien Br.' und Pal.' wird die Berechtigung jener Behauptung ergeben. Mol.' Worte:[1] *La comédie n'est „autre chose qu'un poème ingénieux, qui, par des leçons agréables, reprend les défauts des hommes"* finden auf die Komödien Br.' und Pal.' keine Anwendung. „Le Grondeur", das anerkannt beste Werk unserer Dichter, bietet fast nur eine Schilderung dieses Charakters,

[1]) Le Tartuffe, Préface, a. a. O. p. 272.

wenn man die Neigung zum Nörgeln und Schelten, wie schon gesagt, überhaupt als Charaktereigenschaft gelten lassen will. Man erkennt wohl die ursprüngliche Absicht der Dichter, durch die Bloßstellung Mr. Grichards andere gleichgeartete Naturen von ihrer unschönen Gewohnheit abzubringen, aber sie wird nicht konsequent durchgeführt; es bleibt bei dem Versuch. Der Eindruck, daß die detaillierte Schilderung jener Untugend im wesentlichen nur dem Zwecke dient, möglichst viele komische Effekte zu erzielen, ist der vorwiegendere. Jedenfalls verspürt man in diesem Lustspiel nichts von der Tragik, die sich z. B. im „Tartuffe“ oder „Misanthrope“ unter der scherzhaften äußeren Form verbirgt, was ja schon nach einem Vergleich der Auffassung der beiden Grondeurs: Alceste und Grichard nicht zu erwarten ist.

Im „Important“ läßt sich wohl ebenfalls die Tendenz, mit der Vorführung dieses Charakters einige Belehrung zu verbinden, nachweisen, aber sie tritt hinter dem Bestreben des Dichters zurück, ein bühnenwirksames Stück zu schaffen, was ihm auch besonders durch die Karrikierung der Hauptpersonen und die geschickte Führung der Intrige gelingt. Ja letztere läßt Br., wie gezeigt wurde, vom III. Akte an derart in den Vordergrund treten, daß das als Charakterkomödie beginnende Werk schließlich zum reinen Intrigenlustspiel wird.

Der „Opiniâtre“ wiederum, in dem ein bisher auf der Bühne nicht behandelter Charakter der Menschheit vor Augen geführt werden soll, ist in Anlage und Ausführung so völlig mißglückt, daß eine Erörterung der Frage, ob er ein Charakterlustspiel nach Molièrischem Muster darstellt, von Anfang an keinen Erfolg verspricht. Von irgendwelcher Vertiefung in ein Problem kann schon aus dem äußeren Grunde, daß der Titelheld von allen Hauptpersonen, die auch nur in ganz loser Beziehung zu jenem stehen, am sporadischsten auftritt, nicht die Rede sein.

Endlich hat Pal. in „La Prude du temps“ eine möglichst naturgetreue und rücksichtslose Schilderung zeitgenössischer Sitten versucht und von der Vertreterin jener Gattung auch ein leidlich ähnliches Portrait entworfen, aber eben mehr als ein Bild ist auch ihm nicht geglückt. Er macht sich, wie Br. über den Important und den Opiniâtre, über Mme. Éliane lustig und erreicht wohl auch seinen Zweck, daß die Leser bez. Zuschauer über sie lachen, aber eine Lehre für sich selbst dürften die Zeitgenossinnen aus dieser Darstellung nicht mit fortgenommen haben.

Müssen nun auch alle Versuche unserer Dichter, die von Mol. geschaffene und zu so ungeahnter Höhe gebrachte Charakterkomödie in einzelnen Werken auferstehen zu lassen, als gescheitert gelten, und muß somit der Ruhm, in dieser Beziehung der unmittelbare und würdige Schüler des Meisters zu sein, Regnard zugesprochen werden, auf dessen

„Joueur“ z. B. jene Definition Mol.' eine ungleich passendere Anwendung findet, so gibt es manche anderen Momente, aus denen ersichtlich ist, daß der Einfluß Mol.' an Br. und Pal. nicht spurlos vorübergegangen ist. Eine völlige Unabhängigkeit würde ja schon die Tatsache, daß jene wiederholt in persönliche Beziehungen zu dem Meister traten, zweifelhaft erscheinen lassen. Liegt doch sogar die Annahme nahe, daß wenigstens Br. überhaupt erst von Mol. zur Dichtung von Lustspielen angeregt wurde, wenn ihn auch zunächst noch sein Beruf verhinderte, sich auf diesem Gebiete produktiv zu betätigen.

Soweit sich nun jener unmittelbare Einfluß Mol.' feststellen läßt, erstreckt er sich nur auf Äußerlichkeiten. Br. und Pal. lernten einiges Bühnentechnische vom Meister. Sie lauschten ihm die Kunst der Herbeiführung wirksamer Situationen ab, kopierten diese oder jene Figur, entnahmen wohl auch gelegentlich den Stücken Mol.' eine Redewendung und verwerteten ein Sujet, das sich als besonders dankbar erwiesen hatte, wie das ja wiederholt bei der Besprechung der einzelnen Werke, namentlich bei derjenigen der „Empir.“ bemerkt werden mußte. Doch wird man diese Abhängigkeit Br.' und Pal.' von Mol. nicht mit dem Ausdruck blinde Nachahmung bezeichnen dürfen. Die Nachfolger des Meisters waren durchaus bestrebt, das in ihren Vorlagen Gefundene ihrer persönlichen Eigenart und dem Charakter ihrer Werke anzupassen. Hatten sie doch alle in Mol.' Dichtungen selbst erkennen können, wie man sich entlehnte Stoffe glücklich zu eigen zu machen vermag. Und die empfangenen Lehren wußten Br. und Pal. auch in den Lustspielen zu verwerten, die keine Anklänge an die Schöpfungen Mol.' enthalten. Es ist fraglich, ob Br. und Pal. z. B. im „Muet“ das antike Sujet und Br. im „Av. Pat.“ die einer längst verflossenen Epoche der französischen Literatur angehörende Dichtung in gleich gewandter, allen an moderne Komödien zu stellenden Forderungen genügender Weise zu bearbeiten im stande gewesen wären, wenn sich ihnen nicht verschiedene Werke Mol.' als Vorbilder für die Veränderung unzeitgemäßer Sujets und Charaktere im Zeitgeschmack dargeboten hätten. Und dasselbe gilt für die Lustspiele Br.' und Pal.', in denen sich Entlehnungen aus zeitgenössischen französischen Komödien und den Stücken der Commedia dell'arte finden, wie in „La Force du sang“, bez. „Arlequin Phaéton“ und „La Fille de bon sens“. Es ist wahr, daß Br. und Pal. die Werke ihrer Vorgänger fast mehr studierten als die Natur, daß sie in ihren Lustspielen außer dem Opiniâtre keine originellen Typen und nur wenig neue Situationen, entweder durch eigene Beobachtung aus dem Leben geschöpfte, oder auch ganz frei erfundene bringen; und doch sind es gerade die Charakteristik der Personen und die gewandte Situationstechnik, die selbst den in anderen Beziehungen nicht ansprechenden Komödien unserer Dichter einigen Reiz und Wert verleihen.

Wenn jene aber die Stärke Br.' und Pal.' bedeuten, dann verdanken sie sie eben nicht zuletzt ihrer Kunst, alles, was sich ihnen bot, ihrer Eigenart anzupassen. Mag etwas noch so oft schon behandelt worden sein, Br. und Pal. wissen meist, es auf eine andere, neue Art zu sagen, sodaß man gar nicht mehr an Plagiate denkt. Und dieser Eindruck ist umso intensiver, als es sich mit Ausnahme jener Charakterlustspiele bei Br. und Pal. um Stücke leichteren Charakters handelt, in denen es nicht auf Tiefe der Gedanken, sondern auf eine lebhafte Handlung, witzigen Dialog und möglichst komische Situationen und Figuren in erster Linie ankommt. In all den Unterhaltungsstücken, die wenig Nachdenken verlangen, bekundet sich denn auch jene, freilich einseitige Begabung Br.' und Pal.' am deutlichsten. Das Urteil, je mehr sich ihre Lustspiele der Gattung von Vaudevilles und Farcen nähern, desto gelungener erscheinen sie, klingt hart, aber es ist zutreffend Die Vorliebe für die Behandlung von Tagesereignissen, für Anspielungen, Verwechslungen und Couplets (letztere sind vor allem bei Pal. häufig anzutreffen) einerseits, die geringe Verwendung von Sorgfalt auf die Komposition der Stücke andererseits, wie sie sich namentlich in den Einaktern „Le Conc. Rid.“, „Le Secr. Rév.“, „Les Quiproquo“ und „Le Ball. Extr.“ zeigen, sind Eigentümlichkeiten des Vaudevillisten.

Br. und Pal. stellen sich in dieser Beziehung als Vorläufer Dancourts dar, dem sie schon wegen der Hast in der Herstellung ihrer Dichtungen verwandt erscheinen. Die Verflachung des Geschmacks, die Danc.' Stücke deutlich erkennen lassen, verspürt man bereits in denjenigen Br.' und Pal.' Bekanntlich liebt es auch Danc., seine Stücke auf Vorfällen des Tages aufzubauen, und legt den Hauptwert darauf, jene so lebendig und heiter wie möglich zu gestalten. Auf launigen Dialog, eine sich flott abspielende Handlung und die Vorführung recht lächerlicher, der Pariser Gesellschaft bekannter und sie daher interessierender Personen kommt es ihm ebenfalls mehr an als auf eine kunstvolle Komposition seiner Lustspiele, die meist „*pièces à tiroirs*“ sind. Aber Danc. übertrifft Br. und Pal. in vielen Beziehungen. Mögen ihm diese vielleicht in der Kunst der Zeichnung der Charaktere überlegen sein, so können sie sich vor allem betreffs der Leichtigkeit des Schaffens, des Reichtums und der Mannigfaltigkeit der Erfindung nicht mit Danc. messen, der auch wegen der Einführung einer Reihe von neuen Persönlichkeiten auf der Bühne, mag er auch erst durch die Lektüre von La Bruyères „Caractères“ [1]) auf jene aufmerksam gemacht worden sein, größeren Anspruch auf Originalität besitzt.

Ein Vergleich Br.' und Pal.' mit Regnard müßte für erstere noch unvorteilhafter ausfallen. Selbst Gaziers vielleicht allzu schmeichelhaftes

---

[1]) cf. Birch-Hirschfeld, a. a. O. p. 516.

Urteil:[1]) „*Le Grondeur est la meilleure pièce qui ait été jouée durant les 20 années qui séparent Molière de Regnard*“ würde. wenigstens für das gesamte übrige Schaffen unserer Dichter. uns nicht bestimmen können, den Unterschied zwischen Br. und Pal. und Regn. milder aufzufassen. Aber betreffs der vergleichenden Schätzung ihrer dichterischen Bedeutung ist überhaupt jedes Wort überflüssig. Es kann sich für uns nur darum handeln, zu untersuchen, ob sich zwischen ihnen auffällige Berührungspunkte finden. Und auch hier ist das Ergebnis nicht reich. Als feststehende Tatsache ist es jedenfalls zu betrachten, daß Br.' und Pal.' Dichtungen irgendwelchen wesentlichen Einfluß auf das Schaffen Regn.' nicht ausgeübt haben. Übereinstimmungen zwischen jenen und Regn.' Lustspielen sind nur darin zu erblicken, daß aus ihnen allen derselbe heitere Sinn der Verfasser spricht und daß sie dasselbe Bestreben der Dichter erkennen lassen, sich lediglich über die Laster der Zeitgenossen zu moquieren, ohne an ihre Schilderung Belehrungen anzuknüpfen. In der Ausführung dieser Absicht aber weiß Regn. auch Br. und Pal. zu überflügeln.[2]) Die prächtige, gesunde und natürliche Komik, die jener bei der Darstellung der Schwächen der Menschheit entwickelt, die stets korrekte und gewandte Führung der Intrige und vor allem die prickelnde, geistreiche und schwungvolle Sprache sind Vorzüge, die weder Br. und Pal. noch Danc. in ihren Dichtungen aufzuweisen haben, die diejenigen Regn.' aber den Schöpfungen Mol.' am nächsten bringen.

So bleibt nach allem, was in diesem Gesamturteil über den Wert der Lustspiele Br.' und Pal.' gesagt werden konnte, für letztere nur ein bescheidenes Verdienst übrig. Man wird es Br. und Pal. nur zusprechen können. soweit man sie als Verfasser von Stücken betrachtet, die ihre Bestimmung erfüllen, wenn sie das Lachen der nicht zu tiefem Nachdenken geneigten Zuschauer erregen. Und daß ihnen das letztere wenigstens gelang, steht außer Zweifel, denn ihre Werke, so mangelhaft sie als Ganze sein mögen, enthalten viele glückliche Einzelheiten.

Nun haben sich aber Br und Pal. noch nach anderen Seiten hin betätigt: Br. als Tragödiendichter und Pal. als Lyriker. Wie vorteilhaft zunächst Br. diese Seite seiner Begabung zu benutzen verstand, ist bereits gezeigt worden. Sie mußte ihm, dem Vertreter des denkbar ernstesten Berufes, ja ungleich näher liegen. Allein in seinen Tragödien konnte Br. seine innersten Gedanken zum Ausdruck bringen; und da sie wohl vor allem religiösen Fragen zugekehrt waren. kann es auch nicht auffallen, daß Br. deren Behandlung in zweien seiner 3 Trauer-

[1]) a. a. O. p. 289.

[2]) Eine einzige Entlehnung Regn.' aus Br.' und Pal.' Komödien führt Fournel, a. a. O. p. 340, an: Wie im „Grondeur“ Mr. Grichard, so muß im „Distrait“ Mme. Grognac wider Willen tanzen.

spiele in den Vordergrund stellt. Ein völlig gerechtes Urteil darüber, wie hoch Br.' Bedeutung als Trauerspieldichter anzuschlagen ist, desgl. eine definitive Entscheidung der Frage, in welchem Verhältnis seine Tragödien zu denjenigen seiner großen Vorgänger Corneille und Racine und der zeitgenössischen Dramatiker stehen, ist natürlich bei der geringen Anzahl jener nicht möglich, zumal auch ihre Abfassung in die letzten Lebensjahre des greisen Dichters fällt. Aber das eine haben wir feststellen zu können geglaubt, daß Br. in dem wenigen, was er bot, höchst Anerkennenswertes leistete. Es ist dargestellt worden, wie alle drei Werke Gedankentiefe auszeichnet, wie Br. die Hauptforderungen, die an ein Drama gestellt werden müssen, nämlich, daß es Leben und Bewegung und energische Charaktere besitzt, wenigstens in „Gabinie“ und „Asba“ erfüllte, während allerdings „Lisimacus“ ein abstrakt konstruiertes Stück ist, und wie er endlich bestrebt war, auch formell, durch klare, übersichtliche Anordnung der Stoffe und gewandte Führung der Sprache seine Tragödien zu einwandfreien Dichtungen zu machen, wenn ihm auch letzteres nicht befriedigend gelang. Von einer ausführlichen Wiedergabe der einzelnen Vorzüge und Schwächen sehen wir ab; es sei nur noch die Vermutung ausgesprochen, daß Br. bei reicherer und vor allem früherer Tätigkeit als Tragödiendichter sich seinem Vorbilde Racine, mit dem sich verschiedene Berührungspunkte nachweisen ließen, wesentlich genähert haben würde.

Das Urteil über Pal.' Bedeutung als Lyriker, von der noch kurz die Rede sein soll, wird weniger günstig ausfallen müssen. Der Wert der 50 Gelegenheitsgedichte,[1]) die unter dem Titel „Recueil de pièces“ zusammengefaßt und samt und sonders dem Herzog von Vendôme gewidmet sind, ist in jeder Beziehung gering. Sie gestatten nicht einmal reichliche Schlüsse auf persönliche Verhältnisse des Verfassers, oft der einzige Vorteil, der Dichtungen dieser Art anhaftet. Fast alle jene „Poésies“ beziehen sich ganz einseitig auf Pal.' Erlebnisse in Anet, wo er bekanntlich im Jahre 1691 als Sekretär des Herzogs von Vendôme weilte und mehrere glückliche Wochen verbrachte. Indem es ihn drängte, seiner Dankbarkeit gegen den gütigen Herrn Ausdruck zu verleihen, entstand jene Gruppe von Gedichten, die eben alle dasselbe Sujet: Verherrlichung des Herzogs, sowie preisende Schilderung der landschaftlichen Reize von Anet und der daselbst erlebten Abenteuer enthalten, also einen Abschnitt aus dem Leben des Dichters behandeln, über den es ohnehin nicht an überlieferten Nachrichten mangelt. Wird aber wirklich einmal eine andere Person besungen oder auf eine andere Episode angespielt, so ist von heute ganz unbekannten Persönlichkeiten[2])

[1]) Sie sind in den Ausg. von 1712 und 1755/56 enthalten.

[2]) Es werden zwar einige Male La Fontaine, Marot, Chapelle, Campistron, Despreaux und Dancourt, dem Pal. die Komik überlassen will, citiert, aber

die Rede oder etwas Nebensächliches von Pal. dargestellt worden. Endlich wäre derjenige, der in den Sonnetten, Balladen und Rondeaux Pal.' ein Spiegelbild des allgemeinen Geisteslebens und der Gesellschaft jener Tage zu finden hoffte, schwer enttäuscht. Sie sind eben als schmeichelnde Huldigungsgedichte für den Herzog in ganz persönlichem Tone gehalten und lassen, von einigen Streiflichtern, die wiederum nur auf die Gesellschaft in Anet fallen, abgesehen, weitere Kreise unberührt.

Als der Verfasser dieser Huldigungsgedichte unterscheidet sich nun Pal. kaum von der Mehrzahl der dichterisch begabten Zeitgenossen, die, wie er, in den Diensten eines Großen standen, ihm huldigen mußten, dabei aber auch sich dem Geschmack ihres Gönners zu unterwerfen hatten. Er behauptet zwar in der am Ende der Sammlung stehenden Ballade (p. 287):

Je fais Devise. Or si suis des derniers
A blazonner énigme, logogriphe,
Rebus, image, emblême, hierogliphe;
Au moins ne suis flatteur fastidieux,
Gâtant les Grands par un culte odieux.
C'est du vrai seul que mon âme est éprise,
Je n'ai jamais encensé les faux Dieux,
La Vérité fut toujours ma Devise,

was ihn aber nicht hindert, jene mit den an den Grand-Prieur gerichteten Worten zu beschließen:

Prince, qui sors d'un sang plus glorieux
En tel Héros que la race d'Anchise,
Un jour seras au rang de tes ayeux.

Ähnliche Schmeicheleien finden sich natürlich in den meisten Gedichten, in einigen mehr übertrieben und widerlicher als in anderen.[1]) Ganz frei von Bezeigungen der Dankbarkeit und Ergebenheit sind nur zwei Poesien jener Sammlung, und sie sind, da es für Pal. bei deren Schöpfung keine Fesseln der Konvention gab, die besten. Wir meinen die beiden Contes: „Le Poirier“ und „L'Origine du Fard“ ou „Métamorphose d'Hébé en Vieille“ (t. V. p. 235—248), die Pal.' Begabung ganz unzweifelhaft bekunden. In ihnen hält er sich frei von Trivialitäten. Man findet zwar auch hier keine Größe des Ausdrucks, aber die Form

keinerlei interessante Äußerungen an die Nennung ihrer Namen angeknüpft; nur Regnards, den er *„mon cher Confrère“* nennt, gedenkt Pal. gelegentlich der Erwähnung des „Légataire universel“ ausführlicher mit den Worten (a. a. O. p. 265):

De notre Scène il fait l'art enchanteur,
Il y fait rire, il badine avec grâce,
Il est aisé.

[1]) Besonders gern wird der Grand-Prieur mit dem Cid verglichen.

ist sehr gefällig, und die zahlreichen Bilder entbehren nicht des Glanzes; auch an Naturgefühl mangelt es dem Dichter dieser Contes nicht. Aber mit ihnen allein erhebt sich Pal. über das Gros seiner Dichtungen. Alles übrige ist und bleibt platt und geschmacklos. Ängstlich vermeidet Pal. den natürlichen Ausdruck; einer möglichst schwülstigen, nicht selten von obscönen Wendungen durchsetzten Sprache gibt er den Vorzug. Ganz auffällig ist ferner seine Vorliebe für Mythologisches. Teilt er sie auch mit vielen Lyrikern seiner Zeit, so steht er doch betreffs der Mannigfaltigkeit der Vergleiche gewöhnlicher Sterblicher mit den heidnischen Göttern, von denen es in seinen lyrischen Erzeugnissen wimmelt, über manchem von jenen.[1]) Den poetischen Gehalt seiner Balladen und Sonnette erhöhte er durch sie freilich nicht; denn die diesen fehlende Wahrheit und Tiefe der Empfindung, Kraft der Leidenschaft und Lebendigkeit des Gefühls, die allein Pal.' Gedichte zu wertvollen Schöpfungen machen würden, können sie nicht ersetzen.

Doch ein ganz kleines Verdienst hat auch der Lyriker Pal. Er dokumentiert in seinen Gedichten einiges Sprach- und Versgefühl. Die meisten seiner Verse lesen sich glatt und zeigen, daß ihr Verfasser die metrischen Gesetze geschickt zu handhaben verstand. Besonderen Wert legt Pal. auf interessanten Wechsel der Reime; so in der „Bouts-Rimés“ genannten Sammlung von 7 Sonnetten (p. 279—284). Erwähnt sei auch, daß alle Versformen vertreten sind, vom Siebensilbler bis zum Alexandriner; einmal finden sie sich sogar sämtlich in einem Gedicht: Epitre, adr. à Mr. R. (p. 221). Dieses Spielen mit der Form verlangt natürlich ein gewisses Talent des Versbaues; andererseits kann man aber auch in ihm einen Beweis für die oberflächliche Art erblicken, mit der man in jener Zeit sehr oft an die Komposition lyrischer Dichtungen ging, für die eben jenes als Haupterfordernis galt, wie sie ja auch Pal.' gesamtes übriges Schaffen kennzeichnet.

Die Frères Parfaict, die allein diese Seite der Pal.schen Tätigkeit einer Erwähnung würdigen, sind derselben Ansicht, wenn sie sagen:[2]) „*Le Recueil de Pièces . . . n'est rempli que de petites pièces fugitives, qui paraissent ne lui avoir pas beaucoup coûtées*“.

Wir stehen am Ende unserer Untersuchung. Was an den Dichtungen Br.' und Pal.' als besonderer Hervorhebung würdig erachtet werden konnte, glauben wir erwähnt zu haben. Auch dem weit verbreiteten Irrtum einer umfangreichen gemeinsamen Tätigkeit beider dürfte in obiger Darstellung hinreichend entgegengetreten worden sein. Jene erstreckte sich in Wirklichkeit nur auf die vier erstbesprochenen Lustspiele: „Le Conc. Rid.“, „Le Secr. Rév.“, „Le Grond.“ und „Le

[1]) Typisch sind hierfür die auf p. 212, 229, 253, 268 und 283 abgedruckten Gedichte.

[2]) a. a. O. t. XIV. p. 374.

Muet". Alle anderen Dichtungen, die der Behandlung zu unterziehen waren, entstammen teils der Feder Br.', teils derjenigen des an dichterischer Begabung zweifellos hinter jenem bedeutend zurückstehenden Pal. Auch was sich über den Anteil jedes einzelnen an den gemeinsam angefertigten 4 Lustspielen aus den von den Verfassern hinterlassenen, allerdings sehr spärlichen Angaben entnehmen ließ, hat Erwähnung gefunden, ohne daß freilich eine abgerundete Darstellung des gegenseitigen Verhältnisses möglich gewesen wäre. Doch erscheinen uns nach allem die folgenden Worte Fournels zutreffend, mit denen er sich über jenes äußert:[1] „*Si Pal. avait une verve plus facile et plus gaie, plus abondante aussi peut-être, si surtout il était, dans cette association, l'homme des rapports avec les comédiens, celui qui présentait la pièce, surveillait les répétitions et la mise en scène, il ne semble pas douteux que l'abbé de Br. ait eu, pour sa part, plus d'invention avec plus de feu, et qu'il sût d'une main plus ferme construire une œuvre dramatique*". Jedenfalls charakterisieren sie beide Dichter als die, als welche sie uns aus den Werken, die sie allein geschaffen haben, entgegentreten.

[1]) a. a. O. p. 320.

Druckfehlerberichtigung: Seite 85 muß die Überschrift heißen: Le Ballet Extravagant.

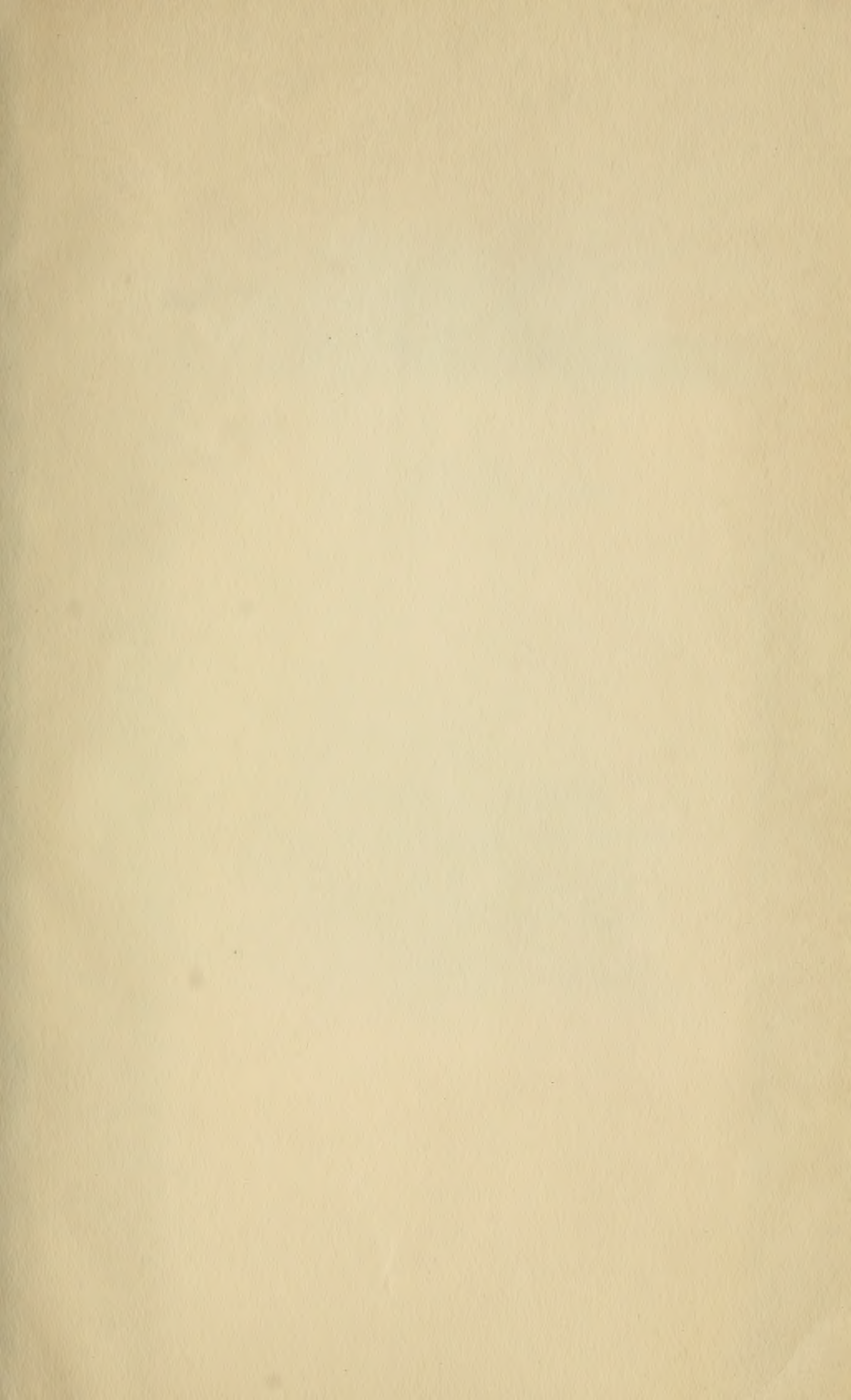
Vita.

Ich, Ludwig Richard Johannes Koch, Sohn des Kaufmanns Alexander Koch, ev.-luth. Konfession, wurde am 29. Januar 1878 zu Dresden geboren. Meine erste Vorbildung erhielt ich von Ostern 1883 an auf der Dr. Zeidlerschen Privatrealschule zu Dresden. Ostern 1889 trat ich in die Quarta des Annenrealgymnasiums ein, das ich Ostern 1896 nach bestandener Reifeprüfung verließ. Um mich dem Studium der neueren Sprachen zu widmen, bezog ich zunächst die Universität Leipzig, wo die folg. Herren Professoren und Dozenten meine Lehrer waren: v. Bahder, Biedermann, Birch-Hirschfeld, Brugmann, Duchesne, Elster, Gardthausen, Hassert, Heinze, Hettner, Hofmann, Lake, Lamprecht, Marcks, Ratzel, Richter, Schiller, Settegast, Sievers, Volkelt, Weigand, Wülker, Wundt. Nach 4 Semestern wandte ich mich der Universität Berlin zu, wo ich während zweier Semester die Vorlesungen der Herren Professoren und Dozenten Brandl, v. Drygalski, Harsley, Münch, Pariselle, Paulsen und Tobler hörte und an den Seminarübungen der Herren Professoren Brandl, Paulsen und Tobler teilnahm.

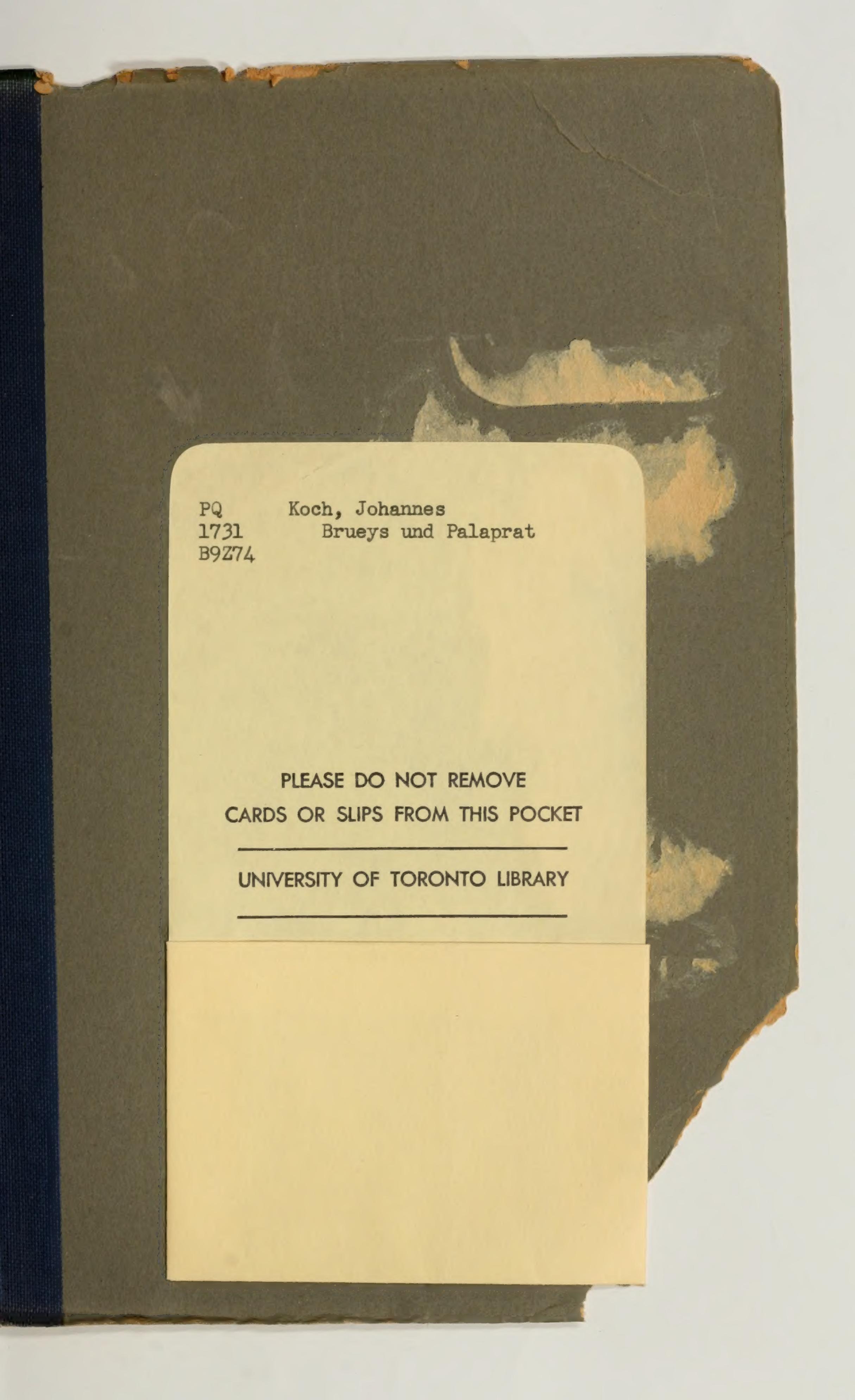
Nach einer mehrmonatigen Studienreise nach England kehrte ich im S.-S. 1899 nach Leipzig zurück und unterzog mich am 19. bis 21. Juli 1900 der Prüfung für die Kandidatur des höheren Schulamts. Während der Leipziger Studienzeit gehörte ich den philologischen Seminaren der Herren Professoren Birch-Hirschfeld, Sievers und Wülker, sowie den philos.-pädagogischen Seminaren der Herren Professoren Barth, Heinze, Richter und Volkelt an. Vom 1. Oktober 1900 an genügte ich der Militärpflicht beim 9. Inf.-Regt. Nr. 133 in Zwickau und wurde am 1. Oktober 1901 dem Realgymnasium zu Zwickau als Probelehrer zugewiesen. Nach weiterer 2½jähriger Tätigkeit an dieser Anstalt als nichtständiger, bez. ständiger wissenschaftlicher Lehrer wurde ich am 1. Juni 1905 an das König Georgs-Gymnasium zu Dresden berufen. Am 18. November 1904 war ich zum Leutnant d. Res. ernannt worden.

Zum Schluß spreche ich allen meinen verehrten Lehrern meinen herzlichsten Dank aus, insbesondere Herrn Prof. Birch-Hirschfeld, der das Entstehen der vorliegenden Arbeit mit freundlichem Interesse begleitete; endlich auch der Direktion der Kgl. öff. Bibl. zu Dresden, deren liebenswürdiges Entgegenkommen einen gedeihlichen Fortgang meiner Studien ermöglichte.


Printed
In
Germany






PQ
1731
B9Z74
Koch, Johannes
Brueys und Palaprat
PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

